

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**La enseñanza de la caligrafía en España a través de los Artes de
Escribir de los siglos XVI al XX: la construcción de un estilo de
escritura**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ángel Manuel Gutiérrez Cabero

Director
Eugenio Vega Pindado

Madrid, 2014



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

Facultad de Bellas Artes

La enseñanza de la Caligrafía en España a través de los Artes de Escribir de los siglos XVI al XX

La construcción de un estilo de escritura

Angel Gutiérrez Cabero
Tesis doctoral

2014





*La
Enseñanza
de la Caligrafía
en España a través de los
Artes de escribir de los
siglos XVI al XX*



*La Construcción de
un estilo de Escritura*

· MADRID · MMXIV ·

**La Enseñanza de la Caligrafía en España
a través de los Artes de Escribir de los siglos XVI al XX.
*La construcción de un estilo de escritura.***

Doctorando:

Angel Gutiérrez Cabero
Licenciado en Bellas Artes
en la Universidad de Salamanca

Programas de doctorado:

La Ciudad Medieval
de los Departamentos de
Filología Clásica y Románica,
Historia e Historia del Arte y Musicología
de la Universidad de Oviedo, 2003
POP Bellas Artes Universidad Complutense de Madrid, 2009

Director:

Dr. Eugenio Vega Pindado
Departamento de Dibujo II
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid

Imagen de la cubierta:

Plancha de la *Quarta Parte del Arte de escribir* de
Pedro Díaz Morante, 1630.

Tipografía de la portada:

Francisco Lucas Briosa® 2003-10
inspirada en la caligrafía de 1570 del maestro madrileño.
de Pia Frauss, Baviera, Alemania
<http://www.pia-frauss.de/fonts/fl.htm>

Oviedo, 2003; Madrid, 2014



El maestro. Durero, 1510

*«La pluma es
la que asegura castillos,
coronas, reyes,
y la que sustenta leyes»*

Cartela manuscrita sobre la puerta de la catedral de Toledo

Agradecimientos:

En primer lugar me gustaría agradecer a mis padres que además de su generosidad en tantos otros ámbitos, me proporcionasen también la primera experiencia consciente sobre caligrafía. Siendo todavía muy pequeño pude percatarme de la diferencia existente entre sus estilos de escritura; la redonda de aspecto confortable y protector de mi madre y aquella otra alargada, elegante y de intensa energía que escribía mi padre. Tuvieron que pasar varios años hasta que supiera que eran redondilla y bastardilla respectivamente. Mi curiosidad por aquel asunto se vio acrecentada al comprobar que tal orden respecto de la escritura y el género de las personas se repetía también con mis abuelos y otros miembros de mi familia.

Pero además de la escritura corriente, le debo también a mi padre que hubiese practicado la rotulación comercial en la tienda familiar, allí tuve ocasión de experimentar la vertiente ornamental de la escritura siendo consciente por primera vez de cuestiones tales como el grosor de los astas o la inclinación y proporción de los caracteres.

Años después tuve la fortuna de asistir a los talleres de dos calígrafos que me hicieron redescubrir aquella vieja afición por las letras. El primero de ellos tuvo lugar a finales de los años noventa dentro de las Jornadas de Diseño Motiva celebradas en la Escuela de Arte de Oviedo y donde pude descubrir el valor expresivo de la caligrafía artística.

Aquel taller fue impartido por el calígrafo, pintor, ilustrador y diseñador gráfico D. Lázaro Enríquez (La Habana, 1950-Vigo, 2005). Graduado en la Escuela Nacional de Arte y en el Instituto Superior de Diseño Informacional e Industrial y licenciado en periodismo por la Universidad de La Habana. Trabajó en la capital de Cuba como director de arte en diversas editoriales y publicaciones y ejerció como profesor de gráfica y caligrafía en distintas escuelas de América y España. Ha sido uno de los más grandes calígrafos de entre cuyos trabajos me gustaría destacar su emotivo homenaje al poeta Ángel González aparecido en los cuadernos denominados 'Angelgrafías' que constituyeron los números 3 y 7 de la revista Luna de Abajo de 1999, publicada por un colectivo de autores asturianos.

En segundo lugar agradecer a D. Emilio Sdun su enorme sabiduría acerca de las letras, ofrecida con generosidad por todos los rincones de la geografía española. Sdun es un artista, grabador y editor alemán nacido en Leubnitz, Sajonia (Alemania) y afincado en Almería, que se formó como tipógrafo en la Escuela de Artes y Oficios de Berlín y que desde 1970 ejerce como artista independiente. En 1984 funda una pequeña editorial de obra gráfica y libros de arte llamada Prensa Cicuta. Emilio Sdun fue el conductor de varios talleres de caligrafía y tipografía que me han aportado gran conocimiento sobre el fenómeno de la letra. Son obsequio de Emilio Sdun los manojos de plumas de oca alemana que aparecen en las fotografías de este trabajo.

Quiero acordarme también de la Escuela de Arte de Oviedo en la que ejercí como profesor durante trece años y donde tuve la oportunidad de canalizar académicamente mi devoción por la letra.

Me gustaría celebrar la iniciativa de Google Books, a la que han seguido otros proyectos similares como el la de la Biblioteca Nacional de España, por haber puesto a disposición de los investigadores numeroso material impreso en forma digital que a través de los cauces convencionales hubiese sido de muy difícil acceso y entre el que se cuentan muchas obras de caligrafía que aparecen en este trabajo.

Agradecer al Dr. Miguel Calleja Puerta de la Universidad de Oviedo por ayudarme a sentar los cimientos de este proyecto de investigación durante la etapa asturiana y al Dr. Eugenio Vega Pindado de la Universidad Complutense de Madrid cuyo apoyo como director de la tesis ha hecho posible su conclusión.

Y finalmente a Aurora de la Cruz mi compañera de viaje, sin cuyo estímulo jamás hubiese iniciado este proyecto y sin cuya paciencia nunca lo hubiese terminado.

*Ángel Gutiérrez Cabero
Madrid, verano de 2014*

ÍNDICE

ÍNDICE



INTRODUCCIÓN

0.1	PLANTEAMIENTO GENERAL Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	
0.1.1	La caligrafía en tierra de nadie	24
0.1.2	La caligrafía en la raíz del conocimiento tipográfico	27
0.2	MARCO DE ESTUDIO Y PUNTO DE VISTA	
0.2.1	Hipótesis de trabajo	29
0.2.2	Objetivos de la investigación	30
0.3	LAS FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN	
0.3.1	Las fuentes primarias, los Artes de Escribir	33
0.4	METODOLOGÍA DE TRABAJO	
0.4.2	La construcción de un modelo de análisis de muestras	36
0.4.3	El acceso a las muestras	38
0.4.4	Los facsímiles digitales	39
0.4.5	La experimentación práctica	40
0.4.6	El aparato auxiliar. Anexos, cuadros, tablas, esquemas y material gráfico	41
0.4.7	Notas sobre el estilo ortotipográfico del texto	42
0.5	ACOTACIÓN DE LOS LÍMITES DEL ESTUDIO	
0.5.1	El ámbito temporal	45
0.5.2	El ámbito espacial. Las escuelas caligráficas europeas	47

I PARTE
EVOLUCIÓN DE LA ESCUELA
CALIGRÁFICA ESPAÑOLA

1 LA ESCRITURA A COMIENZOS DE LA EDAD MODERNA
El arranque de la escuela caligráfica española

1.1	LA CULTURA ESCRITA EN LA ESPAÑA MODERNA	
1.1.2	La introducción de la imprenta en España	60
1.1.3	La incorporación de la mujer a la escritura	62
1.2	LA ENSEÑANZA DE LA ESCRITURA EN EL S. XVI	
1.2.1	Los principios pedagógicos	66
1.2.2	La cartilla	67

1.2.3	Las escuelas públicas	68
1.2.4	La enseñanza religiosa, la Compañía de Jesús	70
1.2.5	La enseñanza superior	71
1.3	EL REPERTORIO DE LETRAS EN LA EDAD MODERNA	
1.3.1	La escritura documental. La <i>letra de albaláes</i> , la <i>cortesana</i> y la <i>procesal</i>	74
1.3.2	La escritura humanística o letra <i>antiqua</i>	75
1.3.3	Una variante de escritura humanística cursiva, la letra <i>cancellaresca</i>	80
1.4	LA INTRODUCCIÓN DE LA <i>CANCELLERESCA</i> EN ESPAÑA	
1.4.1	Juan de Iciar, el pionero	86
1.5	LA ESCRITURA BASTARDA	
1.5.1	Sobre los orígenes del término	88
1.5.2	La influencia de los tipos itálicos en la génesis de la <i>bastarda</i> de mano	93
1.5.3	La culminación del proceso constructivo de la <i>bastarda española</i>	96

2 LA ESCRITURA EN EL BARROCO

La decadencia de la bastarda española y el dominio de la pluma puntiaguda

2.1	LA ESCRITURA EN LA ESPAÑA DEL S. XVII	
2.1.1	El grabado calcográfico y la pluma puntiaguda	101
2.1.2	La decadencia de la <i>bastarda española</i>	102
2.1.3	El auge de la <i>bastarda moderna</i>	104
2.1.4	Características de la <i>bastarda moderna</i>	107
2.2	LA ENSEÑANZA DE LA ESCRITURA EN EL S. XVII	
2.2.1	La profesión de maestro en el s. XVII	110
2.2.2	La Congregación de San Casiano	112
2.2.3	Las Escuelas Pías de San José de Calasanz	116

3 LA ESCRITURA EN EL SIGLO XVIII

La restauración de la caligrafía española

3.1	LA RECUPERACIÓN DE LA BASTARDA MAGISTRAL	
3.1.1	Santiago Palomares y Torío de la Riva	119
3.1.2	Los escolapios, el tratado de Felipe Scío	124
3.2	LA ENSEÑANZA DE LAS PRIMERAS LETRAS EN EL S. XVIII	
3.2.1	La sustitución del gremio de maestros	128
3.2.2	La metodología	128
3.2.3	La enseñanza de la doctrina cristiana y los valores cívicos	130

3.3	LA ENSEÑANZA DE LA ESCRITURA EN EL S. XVIII	
3.3.1	El magisterio en el s. XVIII	133
3.3.2	Las cualidades del buen maestro	134
3.3.3	El acceso a la profesión de maestro en el s. XVIII	135

4 LA CALIGRAFÍA ESPAÑOLA EN EL S. XIX

El auge de las escrituras foráneas

4.1	LA ESCRITURA EN LA ESPAÑA DEL S. XIX	
4.1.1	La influencia de la <i>letra inglesa</i> en España	141
4.1.2	El resurgimiento caligráfico de finales del s. XIX	146
4.1.3	Innovaciones técnicas en la escritura del s. XIX	147
4.1.4	La letra de molde al alcance de todos, la mecanografía	148
4.2	LA ENSEÑANZA DE LAS PRIMERAS LETRAS EN EL S. XIX	
4.2.1	Novedades pedagógicas. El Museo Pedagógico Nacional	151

5 LA CALIGRAFÍA EN EL S. XX

La escritura utilitaria

5.1	LA ESCRITURA EN EL S. XX	
5.1.1	La escritura vertical	156
5.1.2	La caligrafía de pincel o escritura <i>brush script</i>	157
5.2	LA ENSEÑANZA DE LA ESCRITURA EN EL S. XX	
5.2.1	La progresiva desaparición de la caligrafía	158

II PARTE

‘ARTES DE ESCRIBIR’

LOS TRATADOS DE CALIGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

1.1	El Arte de Escribir, un género bibliográfico	164
1.2	The Practice of Letters	166
1.3	El grabado de las planchas	168
1.4	El estilo de los manuales	171

6 EL CONTENIDO DE LOS TRATADOS DE ESCRITURA

La teoría del arte de escribir

6.1 EL CONTENIDO DE LOS MANUALES

6.2 LA TEORÍA DEL ARTE DE ESCRIBIR

6.2.1	La definición de escritura	179
6.2.2	Clasificación de la escritura	181
6.2.3	Las cualidades de la escritura	182
6.2.4	La 'cursividad' de la escritura	183
6.2.5	El encadenamiento de las letras	184
6.2.6	Los remates de los astiles en la escritura <i>bastarda española</i>	189
6.2.7	La inclinación de la escritura	191
6.2.8	El ornamento de la escritura	196

6.3 LOS TRAZOS DE LA PLUMA

6.3.1	La cuestión del cuarto trazo	201
-------	------------------------------	-----

7 EL REPERTORIO DE LETRAS EN LOS ARTES DE ESCRIBIR

7.1 LAS ESCRITURAS CURSIVAS INCLINADAS

7.1.1	La <i>cancilleresca</i>	207
7.1.2	La <i>bastarda española</i>	208

7.2 LAS ESCRITURAS CURSIVAS REDONDAS

7.2.1	La <i>redonda de libros</i>	209
7.2.2	La <i>redondilla</i>	211
7.2.3	Proporciones de la <i>redondilla</i> de Francisco Lucas	213

7.3 LOS ESTILOS DE ADORNO

7.3.1	Las escrituras góticas	214
7.3.2	La escritura latina, lapidaria o <i>sepulcral</i>	216
7.3.3	La letra <i>antiqua</i>	217
7.3.4	La romana o <i>romanilla</i> de imprenta	217
7.3.5	La letra <i>bastardilla</i> de imprenta o <i>grifa</i>	219

8 MEDIDA Y PROPORCIÓN DE LA *BASTARDA ESPAÑOLA*

8.1 EL TAMAÑO DE LA ESCRITURA

8.1.1	La pauta primigenia de 'a ocho'	225
-------	---------------------------------	-----

8.2	LA PAUTA DE LA <i>BASTARDA ESPAÑOLA</i> Y SU EVOLUCIÓN	
8.2.1	El espacio entre renglones	229
8.3	PROPORCIONES DE LOS CARACTERES	
8.3.1	Relación de proporción entre ancho del trazo y la altura del carácter	234
8.4	LA FORMACIÓN DE LOS CARACTERES	
8.4.1	Sistemas constructivos basados en los tipos de trazo	236
8.4.2	Sistemas constructivos basados en principios radicales	237
8.4.3	Sistemas constructivos basados en grupos radicales	240
8.4.4	La construcción de las mayúsculas	243
8.5	EL ESPACIADO DE LA ESCRITURA	
8.5.1	El espacio entre caracteres	245
8.5.2	El espacio entre palabras	250

9 ORTOGRAFÍA

Aportación de los maestros calígrafos a la evolución de la ortografía española

9.1	El uso de las mayúsculas	256
9.2	Los dígrafos	256
9.3	Las distintas formas de la <i>erre</i>	257
9.4	Otros caracteres	257
9.5	La puntuación	259
9.6	Justificación y partición de renglones	260

10 EL RECADO DE ESCRIBIR

Los instrumentos y materiales de la escritura

10.1	EL INSTRUMENTAL AUXILIAR	
10.1.1	El cuchillo o cortaplumas	262
10.1.2	La regla	263
10.1.3	El compás	263
10.1.4	El lapicero	264
10.1.5	La 'glasa'	264
10.1.6	La salvadera	265
10.1.7	El tampón de papel secante	266
10.2	LOS SOPORTES DE LA ESCRITURA	
10.2.1	La mesa de escribir	266
10.2.2	El pergamino	267

10.2.3	El papel de escribir	268
10.2.4	Otros soportes de la escritura	270
10.3	LA PLUMA DE ESCRIBIR	
10.3.1	La pluma de ave	272
10.3.3	El temple de la péñola	276
10.3.4	El ajuste de los puntos	280
10.3.5	El tostado de la pluma	282
10.3.6	La conservación de las plumas	283
10.4	LA TINTA DE ESCRIBIR	
10.4.1	Los ingredientes de la tinta	284
10.4.2	Las recetas de la tinta	285
10.4.3	Tintas especiales	288
10.4.5	La conservación de la tinta. El tintero	289
10.5	SISTEMAS DE PAUTADO	
10.5.1	Las pautas de cuerdas	292
10.5.2	Las pautas picadas o cisqueros	293
10.5.3	Las pautas en relieve	294
10.5.4	Las falsas reglas o falsillas	295
10.5.5	Los 'seguideros'	296
10.5.6	Las muestras impresas de caligrafía	297

11 ASPECTOS METODOLÓGICOS DE LA ENSEÑANZA DE LA CALIGRAFÍA

11.1	Aprender a escribir sin maestro	301
11.2	Cuándo aprender a escribir	302
11.3	Cuánto se tarda en aprender a escribir	303
11.4	Aprender a leer y escribir simultáneamente	304
11.5	LA ORGANIZACIÓN Y EL GOBIERNO DE LAS ESCUELAS	
11.5.1	La admisión de los alumnos	304
11.5.2	El reclamo de las escuelas	305
11.5.3	El sistema de iguala	305
11.5.4	La jornada escolar	306
11.5.5	La organización de la clase	307
11.5.6	La disciplina	309
11.6	MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS EN LA ENSEÑANZA DE LA ESCRITURA	
11.6.1	Muestras <i>versus</i> reglas	310

11.6.2	Ejercicios preliminares	313
11.6.3	Métodos de aprendizaje progresivo	315
11.7	ASPECTOS ERGONÓMICOS DE LA ESCRITURA	
11.7.1	La postura del cuerpo	318
11.7.2	La postura de la mano y de los dedos	320
11.7.1	Los modos español e italiano de tomar la pluma	321
11.7.3	El movimiento de la mano	322
11.7.4	Aparejos y remedios para corregir la postura	323
11.7.5	La caligrafía de los zurdos	323

12 CONCLUSIONES

12.1	LA EXISTENCIA DE UN ESTILO DE ESCRITURA NACIONAL	
12.1.1	Apropiación popular del término <i>bastarda</i>	329
12.1.2	La contribución española al proceso constructivo de la <i>bastarda</i>	329
12.1.3	La definición de un modelo de <i>bastarda española</i>	330
12.1.4	Los estilos nacionales de las escuelas europeas	331
12.1.5	Las otras <i>bastardas</i> europeas	331
12.1.6	La persistencia de un modelo a lo largo del tiempo	332
12.1.7	Constantes formales en la evolución de la <i>bastarda española</i>	333
12.2	LA ENSEÑANZA DE LA ESCRITURA EN ESPAÑA	
12.2.1	Métodos y procedimientos en la enseñanza de la caligrafía en España	336
12.2.2	Los materiales de la escritura en España. Inventario	338
12.3	EL CORPUS TEÓRICO DE LA ESCUELA CALIGRÁFICA ESPAÑOLA	
12.3.1	Estilo y contenido de los artes de escribir españoles	339
12.3.2	La actividad caligráfica española, naturaleza y origen de los autores	340
12.3.3	Aportación de los maestros calígrafos a la ortografía española	342
12.4	NUEVAS RUTAS PARA LA INVESTIGACIÓN	
12.4.1	El redescubrimiento de la caligrafía	342
12.4.2	Los estilos de adorno en la caligrafía española	343

VOCABULARIO ESPECÍFICO	359
------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA (Ordenada cronológicamente por materias)	373
---	-----

ARTES DE ESCRIBIR

Italia s. XVI	373
Italia s. XVII	375

Italia s. XVIII	376
Francia s. XVI	376
Francia s. XVII	377
Francia s. XVIII	378
Flandes y Países Bajos s. XVI	378
Flandes y Países Bajos s. XVII	378
Alemania y Suiza s. XVI	379
Alemania y Suiza s. XVII	379
Inglaterra s. XVII	380
Inglaterra s. XVIII	380
USA s. XIX	380
Portugal	380

ARTES DE ESCRIBIR ESPAÑOLES

España s. XVI	381
España s. XVII	382
España s. XVIII	384
España s. XIX	385
España s. XX	388
España siglos XIX y XX [s.f.]	388
Álbumes caligráficos españoles s. XIX	389
Álbumes caligráficos españoles, s. XX	390

ÁLBUMES CALIGRÁFICOS DE ESCRITURAS EXTRANJERAS, EXÓTICAS Y DE ADORNO

Escritura moderna vertical	391
Escritura inglesa	391
Escritura redonda y francesa	392
Caligrafía de adorno	392
Álbumes extranjeros	393

TEORÍA E HISTORIA DE LA CALIGRAFÍA

Monográficos y bibliografía	395
Técnicas y materiales	397
Teoría e Historia de la Escritura	399
Catálogos	401
Pedagogía e Historia de la Educación	402
Cuadernos escolares y cartillas de primeras letras	405
Manuales para maestros	406
Grafología y peritaje	407
Construcción de la letra y rotulación	407
Copia e iluminación	408
Paleografía	408

Tipografía	410
Ortografía y gramática	410
Varios	411
BIBLIOGRAFÍA GENERAL (Ordenada por autores)	413

vol. II
IMÁGENES

Retratos de calígrafos españoles	451
Portadas de artes de escribir	455
Geometría de la escritura	477
Muestras de escritura bastarda	487
Redondas y pseudo-redondas	503
Muestras autógrafas de literatos e ilustres españoles de los siglos XVI al XX	511
Instrumentos, técnicas y materiales de la escritura	525
ÍNDICE DE CUADROS Y FIGURAS	531
ÍNDICE ONOMÁSTICO	539

TEACHING CALLIGRAPHY
IN SPAIN THROUGH THE WRITING MANUALS
FROM THE SIXTEENTH TO THE TWENTIETH.
THE CONSTRUCTION A WRITING STYLE
English Summary

INTRODUCTION

1.1 general approach and state of the question	551
1.2 Work hypothesis. In search of a national script, the <i>Spanish bastarda</i> .	551
1.3 Comments on the limits of the study	552
1.4 The main subject of study. The sources	553
1.5 Work methodology	553

FINAL CONCLUSIONS

2.1 Arguments for the existence of the <i>Spanish bastarda</i>	553
2.2 The teaching of writing in Spain	555
2.3 Writing arts, a bibliographical genre	556

INTRODUCCIÓN



INTRODUCCIÓN

CALIGRAFÍA. (Del griego *καλλιγραφία kalligraphia* de *kállos* y *graphein*; escritura bella). Arte de escribir con letra bella y correctamente formada, según diferentes estilos. || Conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona, un documento, &c.¹ Palomares en su *Arte Nueva de Escribir...* dice acerca de esta disciplina: «...enseña a dibujar, delinear, ó sea escribir con ayre y gallardía las letras mayúsculas y minúsculas de nuestro Abecedario, siguiendo el buen gusto de los famosos pendolistas, de modo que si se escriben ó delinean letras bastardas, no puede, ni debe usarse de las de otros géneros de caracteres, porque cada uno tiene sus abecedarios determinados con ciertas figuras en que accidental, y no substancialmente se diferencian. Esto se llama *forma, stylus*, sive *character*.»² El calígrafo Alverá Delgrás en el s. XIX la define de esta manera: «Entiendo por arte de escribir, la colección de reglas, que enseñan a formar con perfección las letras o signos del alfabeto; porque escribir, es formar signos o caracteres, que por el convenio común de los hombres, representan los acentos o ecos de la voz humana, con los cuáles, a la manera que de muchos acentos juntos se forma una voz pronunciada, así con muchos caracteres juntos se representan a los ojos de aquella voz escrita.»³

¹ Diccionario de la Lengua Española de la RAE. Vigésima primera edición de 1992.

² PALOMARES, Francisco Xavier Santiago. *Arte nueva de escribir inventada por el insigne maestro Pedro Díaz Morante e ilustrada con Muestras nuevas, y varios discursos conducentes al verdadero Magisterio de Primeras Letras por D. Francisco Xavier de Santiago Palomares Individuo de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Se Publica a Expensas de la Referida Real Sociedad, que la mandó disponer*. Madrid, Antonio de Sancha, 1776. (ed. facs. Maxtor, Valladolid, 2005), (p. 112).

³ ALVERÁ DELGRÁS, Antonio. *Nuevo arte de aprender y enseñar a escribir la letra española para uso de todas las escuelas del Reino*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1893. (ed. dig.: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999).

0.1 PLANTEAMIENTO GENERAL Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

0.1.1 La caligrafía en tierra de nadie

A pesar de que en los últimos cinco siglos haya sido cultivada con esmero, a la caligrafía no se le ha reconocido el rango de disciplina, ni mucho menos de ciencia. Sin embargo en torno a las propiedades formales, y estéticas de la escritura, existe un nutrido *corpus* teórico desarrollado a lo largo de una extensa muestra de obras de variada índole, como son: a) en primer lugar la muy larga tradición europea de los llamados «artes de escribir» que inaugura en España Juan de Iciar; b) los compendios históricos de la escritura y la caligrafía como los de Barona Cherp⁴, Rufino Blanco⁵ o Alexander Nesbitt⁶; c) las recopilaciones biográficas de calígrafos como la de Sinobas⁷ o la insigne obra de Cotarelo⁸; d) o los estudios analíticos que buscan la recuperación de las técnicas, los procedimientos, así como las variedades escriturales del pasado, como las obras de Edward Johnston⁹ y otros.

La caligrafía comparte fronteras con la paleografía, la filología, la codicología, la historia del libro o la historia del arte y encuentra grandes concomitancias con la gramática, la ortografía, la pedagogía, la fisiología, la geometría, la arquitectura, el dibujo y el diseño contemporáneo. Es pues una disciplina fronteriza de difícil clasificación, que en los últimos años ha sido víctima de un relativo olvido, al menos en la bibliografía española, en la que apenas contamos con algunas líneas ya clásicas y en ocasiones con errores.¹⁰

No suele considerarse a la caligrafía como una de las bellas artes, —al menos en la historia del arte occidental—, aunque su antigüedad sea tanta como la de aquellas, y a pesar de haber sido el vehículo de transmisión de los más importantes saberes de la Humanidad, mientras que en otras culturas como la islámica y la oriental, la caligrafía goza de una consideración más elevada. Se estima con frecuencia que la escritura bella consiste tan sólo en destreza manual y que por repetir de forma sistemática modelos de escritura canonizados, carece de la impronta creativa que tienen las demás artes. Sin embargo durante un periodo largo de su historia y de manera persistente, las artes mayores también repitieron sistemáticamente modelos preconcebidos, con una rígida aplicación de los programas iconográficos que propugnaron la severa estructura gremial y el cómodo conservadurismo del mecenazgo.

4 BARONA CHERP, Manuel. *Historia de la escritura y de la caligrafía española*. Gerona, Vda. e hijo de J. Franquet y Serra, 1918.

5 BLANCO Y SÁNCHEZ, Rufino. *Arte de la escritura y de la caligrafía (Teoría práctica)*. Madrid: Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1902. (ed. dig.: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000. <http://www.cervantesvirtual.com>).

6 NESBITT, Alexander. *The history and technique of lettering*. Nueva York: Dover Publications, Inc., 1957.

7 RICO Y SINOBAS, Manuel. *Diccionario de calígrafos españoles. Con un apéndice sobre los calígrafos mas recientes por D. Rufino Blanco*. Real Academia Española, Madrid, Imprenta de Jaime Ratés, Sucesor de P. Núñez, 1903. (ed. facs. Librerías París-Valencia, 1994)

8 COTARELO Y MORI, Emilio (1857-1936). *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*. 2 Vol. Colección: Biblioteca filológica hispana. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1913-16. (ed. facs. Madrid, Visor Libros, 2004). (ed. facs. dig.: www.openlibrary.org)

9 JOHNSTON, Edward. *Writing & illuminating & lettering*. Londres, I. Pittman & Sons, Ltd. 1939.

10 GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. «La Paleografía y las Escuelas Caligráficas Españolas». En: *Conceptos: actas del III Congreso de Historia de la Cultura Escrita* / coord. por Carlos Sáez, Rogelio Pacheco Sampedro, 1998. (p. 137).

Cuando la historia del arte fija su interés en los códices su objetivo principal suelen ser las bellas aportaciones que los iluminadores hicieron en ellos, pero nadie parece reparar en la factura de los caracteres con los que comparten página, a no ser que estén profusamente decorados, en cuyo caso el interés se centra en los valores estéticos o la interpretación simbólica e iconográfica de los motivos que adornan las letras. Suele darse esta circunstancia incluso en códices cuyo trabajo de iluminación es notablemente inferior al de caligrafía.

La paleografía es la disciplina que comparte mayor parentesco con la caligrafía. Se ocupa del estudio y conocimiento de la escritura antigua hasta el momento en que sus propios artífices comienzan a reflexionar sobre ella, dando comienzo a la caligrafía en el s. XVI. Sólo en las últimas décadas se ha tratado de expandir los cometidos de la paleografía, debiendo resignarse a menudo a su condición de ciencia instrumental, lo que le confiere una cierta debilidad debido a la subordinación respecto de otras ciencias a las que sirve. Según Armando Petrucci la paleografía se ocupa del estudio de la historia de la escritura, especialmente la escritura hecha a mano en sus diferentes fases, de las técnicas empleadas para escribir en las diversas épocas, del proceso de producción de los testimonios escritos y, en fin, de los productos mismos de tal proceso, particularmente en su aspecto gráfico, ya se trate de libros, inscripciones, documentos o escritos de naturaleza individual o privada (cuentas, apuntes, cartas, &c.) Aunque de esta definición se desprende un amplio abanico de actuaciones, lo cierto es que los paleógrafos se han venido ocupando principalmente tan sólo dos de dos aspectos: por un lado la interpretación de los textos; y por otro de su datación cronológica y su crítica de autenticidad, y todo ello en la medida que son de utilidad para la historia y la filología. Sin embargo las consideraciones estéticas intrínsecas de la propia escritura, suelen quedar habitualmente fuera del interés de la ciencia paleográfica. Aspectos tan relevantes para el conocimiento de la comunicación escrita como son su génesis formal, su clasificación estilística o su valoración artística, desbordan frecuentemente los límites de cátedras y manuales.

Es la paleografía una ciencia relativamente reciente que nace de la mano de la diplomática a finales del s. XVII,¹¹ centrándose principalmente en las manifestaciones escritas anteriores a la imprenta. En España es debido a la Ilustración que se avivase el interés por el estudio de la paleografía. La forma en que se practicaba entonces como «paleografía de lectura», se limitaba a ser un instrumento de peritación y análisis eminentemente práctico, cuyo objetivo final era la lectura correcta de los viejos textos.¹² El interés del s. XIX por la historia, la aparición de las diferentes «escuelas nacionales»¹³ y la aplicación de la fotografía en la reproducción facsimilar, impulsaron la adquisición de una verdadera pauta científica. A mediados del s. XX, la obra de Jean Mallon primero, y más adelante la de Leon Gilissen renuevan la ciencia paleográfica al acentuar su componente analítico, la comparación de distintos productos escritos y el estudio de los fenómenos gráficos en sí mismos. La tendencia de los últimos años es que se tengan en cuenta nuevos enfoques, como la incorporación de otros aspectos tales como la historia social de la escritura; «entendida como la historia de los poderes y funciones de la escritura, de las prácticas sociales del leer y escribir».¹⁴ En este sentido, algunos paleógrafos han aportado estudios relativos al aprendizaje

11 MABILLÓN, Jean. *De re diplomatica libri sex*. París, 1618.

12 SÁEZ, C. y CASTILLO, A. Op. cit. (p. 25)

13 Ídem. (p. 23)

14 Ídem. (p. 25)

de la escritura en otras épocas históricas, principalmente la Edad Moderna;¹⁵ así como estudios monográficos sobre determinados calígrafos,¹⁶ aspectos de la historia de la escritura prácticamente ignorados hasta ahora.¹⁷

Sin embargo son varios los aspectos que dificultan la asistencia de la paleografía en apoyo del estudio de la escuela caligráfica. La primera y principal dificultad consiste en encontrar en los libros de paleografía una clasificación de los estilos de escritura que sea única, rigurosa y completa; así como el uso de una terminología consensuada y uniforme. Son muchos los factores que complican cualquier intento de clasificación, variables tan heterogéneas como son el ámbito geográfico, la costumbre, o el estilo personal de cada amanuense. No resulta nada fácil encontrar coincidencias de criterio entre los distintos autores, como ocurre por ejemplo respecto del intrincado laberinto tipológico de las escrituras de los siglos XV y XVI.

Por otro lado, el estudio riguroso de la forma caligráfica requiere necesariamente de una gran calidad en la reproducción impresa la de los modelos de estudio, para que puedan observarse con suficiente claridad los detalles de los trazos y remates de la escritura; sin embargo es habitual que las reproducciones de libros y facsímiles dejen mucho que desear en este aspecto. Ha transcurrido ya un siglo desde que el desarrollo de las artes gráficas permite una reproducción mecánica precisa de los originales, primero con el fotograbado y en los últimos años, con el desarrollo de las técnicas digitales. Lo que ha abierto una nueva serie de grandes posibilidades en la reproducción, análisis y difusión de las imágenes que deberían producir en la paleografía un impulso de semejante magnitud, terminando de una vez por todas con el grave inconveniente sufrido durante tanto tiempo de trabajar de forma teórica sin la necesaria referencia visual directa del documento original. No obstante si los últimos avances en reproducción de documentos no han aportado grandes novedades respecto al avance teórico de los estudios, sí han facilitado el acceso de la comunidad científica y docente a los documentos compensando las dificultades debidas a las restricciones y el excesivo celo de las instituciones conservadoras.

Otra de las limitaciones que se impone a sí misma la paleografía, es la de su circunscripción al área de la escritura latina, olvidando frecuentemente muchas relaciones de parentesco que la relacionan la escritura latina con otros ámbitos de la escritura.

Además de la paleografía, otra de las ciencias auxiliares que aborda tangencialmente cuestiones relacionadas con la caligrafía es la codicología, ciencia que se ocupa de los aspectos formales de los códices manuscritos. Afortunadamente en la codicología podemos hallar respuesta a muchas cuestiones relacionadas con las técnicas, los materiales y los instrumentos que se han utilizado en los tiempos de la escritura amanuense. Sin embargo en los textos de codicología, cuando el objeto de estudio se centra en la descripción precisa de las técnicas y procedimientos, el comportamiento de los materiales, la relación pormenorizada de las fórmulas y sus componentes, o las cuestiones derivadas de la práctica amanuense de la escritura, es frecuente que dichos análisis dejen traslucir las lógicas carencias derivadas de la falta de experimentación directa. Sólo en

15 Por ejemplo GIMENO BLAY, F. M.: «Aprender a escribir en el Antiguo Régimen», en A. Escolano Benito (dir.): *Historia ilustrada del libro escolar en España. Del Antiguo Régimen a la Segunda República*, Madrid, 1997, (pp. 291-314).

16 GIMENO BLAY, F. M. «Una aventura caligráfica: Gabriel Altadelly su *De arte scribendi*», *Scrittura e Civiltà*, XVII (1993), (pp. 203-270).

17 GALENDE DÍAZ, J. C. «La Paleografía y las escuelas caligráficas españolas» Op. cit. (pp. 137-148).

los manuales de caligrafía elaborados por los propios maestros calígrafos, es posible encontrar el conocimiento empírico preciso relativo a técnicas, materiales y procedimientos.

0.1.2 La caligrafía en la raíz del conocimiento tipográfico

La creciente alfabetización visual de la sociedad ha ocasionado que muchos aspectos relacionados con la producción gráfica hayan desbordado el ámbito de lo profesional impregnando a la ciudadanía con un conjunto de saberes que eran privativos de los profesionales de las artes gráficas. El uso de los ordenadores personales ha puesto a disposición de cualquier persona la posibilidad de experimentar con la tipografía como sólo podían hacerlo hasta hace poco tiempo los tipógrafos muy especializados. La posibilidad de escoger entre un repertorio de tipos de letra muy variado ha hecho que la experiencia de escribir textos no se limite solamente a la esfera de los contenidos, sino que cualquiera que escriba hoy se plantee también —con mayor o menor medida y acierto— cuestiones estilísticas, históricas o estéticas relacionadas con los caracteres que sostienen sus ideas. Sin embargo, paradójicamente el aumento generalizado de la cultura tipográfica parece ser inversamente proporcional al interés de la sociedad por la letra de mano.

En el ámbito profesional del diseño gráfico también ha crecido de forma espectacular en los últimos años la atracción por la letra. El uso necesario de la informática ha impulsado también el interés por la tipografía, pero al contrario que en la sociedad civil, dentro de la profesión sí que ha crecido el interés por la letra manuscrita. No es de extrañar, al fin y al cabo la letra constituye una de las dos grandes mitades de la disciplina gráfica junto con la imagen. En contraste con lo que venía ocurriendo en los últimos tiempos en los que se había prestado mucha más atención a la mitad icónica, debido a la sobre-valoración general que se tiene de la imagen, en detrimento de la cultura escrita, la creciente fascinación por todos los aspectos relacionados con letra se refleja en la enorme proliferación de ensayos y manuales publicados en los últimos años relacionados con la letra de molde. Este hecho junto con la instauración de la enseñanza sistematizada de la disciplina ha conducido inevitablemente a un aumento general de la alfabetización tipográfica de la profesión. Como consecuencia de ello en un segundo estadio, muchos diseñadores gráficos han querido interesarse por el origen de los caracteres tipográficos, lo que les ha llevado inevitablemente a descubrir la letra caligráfica. Por lo que ha terminado por producirse también un incremento de la publicación de textos, la organización de cursos, exposiciones y eventos relacionados con la caligrafía.¹⁸

En otros ámbitos de la cultura escrita se han ocupado tradicionalmente también de la enseñanza de la tipografía, como en área de las artes gráficas con ejemplos notables como las Escuelas Salesianas o las escuelas promovidas por los gremios de impresores como las del Gremio de la Industria Gráfica de Barcelona; también en el periodismo donde existieron asignaturas de tipo-

¹⁸ Una de los mejores ejemplos del interés por estas disciplinas en España es el éxito que han tenido las cinco ediciones celebradas hasta la fecha del Congreso de Tipografía organizado por la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Valencia. En la segunda edición se programó una interesante exposición en el Colegio de los Caracciolo de Alcalá de Henares, que versaba sobre los Manuales de Escritura del siglo de Oro, en la que se exponían fotografías y algunos de los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional.

grafía, como ocurría desde los primeros cursos iniciales de la Escuela de Periodismo de la Iglesia.¹⁹ En las enseñanzas artísticas es más reciente que los centros, tanto públicos como privados en los se imparten enseñanzas relacionadas con el diseño gráfico, cuenten con una asignatura de tipografía. En estas asignaturas tienen su espacio muchos de los contenidos relacionados con la letra de molde, desde sus aspectos más técnicos, hasta la historia de la escritura o del libro que son de capital importancia para la formación profesional de los futuros diseñadores. Sin embargo habría que lamentar que la carga horaria de esta materia no suele alcanzar un peso proporcional a la importancia de la letra en el diseño gráfico. En estas circunstancias no hay tiempo más que de abordar unos básicos rudimentos consistentes en un paquete de elementales recetas prácticas, destinadas a solventar los problemas tipográficos habituales que se presentan en el ejercicio diario de la profesión.

Cuando nos adentramos en el estudio y análisis más profundo del fenómeno tipográfico, irremediablemente nos topamos con la caligrafía. No se puede interpretar completamente la letra de molde sin abordar su origen caligráfico. Mi trayectoria docente en esta área me ha llevado a descubrir que sólo tras la experiencia caligráfica directa, los alumnos acaban por entender verdaderamente la estructura de la forma tipográfica. Practicar la caligrafía en el aula se convierte en una aventura reveladora; aquellas formas de las letras que parecían surgir de la ornamentación caprichosa, con la experimentación caligráfica se muestran de repente coherentes y con el aval de una teoría constructiva sólida. A partir de entonces los distintos estilos de escritura se muestran como piezas imprescindibles de un largo desarrollo evolutivo, sólidamente emparentado con los procesos artísticos, culturales, sociales e incluso políticos de cada época.

Con la adquisición de conocimiento acerca del origen histórico de las letras se destierran errores muy frecuentes entre quienes carecen de estas nociones; como las simplificaciones culturales o las incoherencias históricas en el uso de determinados tipos de letra. Asimismo con el conocimiento de la anatomía de los caracteres se amplía de forma notable el abanico de recursos creativos derivados del uso de la letra.

La mayoría de los grabadores de punzones —hoy denominados diseñadores de tipos— fueron buenos calígrafos y experimentaron las posibilidades expresivas de la letra de mano, pues sólo de esta manera podían estar en condiciones de trasladar con precisión las formas de los caracteres a los punzones de acero. Muchas de las innovaciones estilísticas surgidas a lo largo de la historia de la tipografía tienen relación directa con cambios en los estilos caligráficos, valga como ejemplo la estrecha conexión que encuentra André Jammes, entre la renovación tipográfica llevada a cabo en la Francia de tiempos de Luis XIV y las innovaciones introducidas por los maestros calígrafos franceses en la escritura de mano de aquella época.²⁰

19 Como afirma Juan Cantavella: “El curso iniciado en 1926 tenía como asignaturas la Redacción, Reporterismo, Criteriología periodística y Tipografía”, en el artículo: “La escuela de El Debate y el inicio de la enseñanza del periodismo en España”. *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*. 51, XVIII (1/2003, pp 81-85) Madrid, Universidad San Pablo CEU. (p. 84)

20 JAMMES, André. *La réforme de la typographie royale sous Louis XIV*. París, Le Grandjean, 1961. (pp. 30-31)

0.2 MARCO DE ESTUDIO Y PUNTO DE VISTA

El propósito inicial de este estudio es acercarse al fenómeno de la escritura desde la perspectiva de las bellas artes, para desde aquí intentar cubrir algunas de las lagunas existentes en relación a los aspectos de índole estética y formal de la escritura que no han sido solventados en otros campos de investigación como la paleografía, la lingüística, la ortografía, la historia de la educación, la pedagogía e incluso la historia del arte.

El estudio se propone un seguimiento exhaustivo de los estilos caligráficos que se han usado para la escritura corriente en España y de cómo se ha llevado a cabo su enseñanza, a partir de las referencias extraídas de los tratados de escritura publicados por un nutrido elenco de maestros calígrafos españoles desde el s. XVI en adelante; todo ello sin dejar de lado aquellos aspectos sociales, culturales y pedagógicos, que permiten comprender mejor las circunstancias en las que se produjo la enseñanza.

0.2.1 Hipótesis de trabajo

- **Una observación empírica:** Tradicionalmente se ha venido hablando de un estilo español de escritura denominado primero *bastarda española* y después simplemente *escritura española*.
 - **Una intuición:** La bastarda española en realidad no existe como tal, pues a pesar de su nombre tiene exactamente las mismas características que las demás bastardas europeas.
1. H1. ¿Existe un estilo de escritura de uso mayoritario en el ámbito español a lo largo del periodo estudiado?
- Preguntas que se derivan de la cuestión inicial:
- ¿Cómo saberlo? A partir de los testimonios de los manuales impresos de escritura, las fuentes primarias.
 - ¿Existen suficientes manuales de escritura en el periodo estudiado como para tener una perspectiva completa? ¿Cuántos manuales son? ¿De qué contenidos se ocupan?
 - ¿De todos los estilos de letras de los que se ocupan los maestros calígrafos en sus manuales existe un estilo preferente que no falta en ninguno de ellos?
 - ¿La escritura *bastarda* española tiene siempre las mismas características a lo largo del tiempo?
 - ¿Cuáles son los rasgos formales de la *bastarda española*? ¿Cuáles son los que permanecen inmutables a lo largo del tiempo?
 - ¿Los autores de los manuales proceden de distintos puntos del país?
 - ¿Existe una corriente colectiva o por el contrario son trabajos independientes? ¿Existe una escuela española de caligrafía?

2. H2. ¿Cómo se ha enseñado la caligrafía en España en las distintas épocas del periodo estudiado?

Preguntas que se derivan de la cuestión inicial:

- ¿Cuáles son los métodos y procedimientos que se han utilizado a lo largo del periodo estudiado para la enseñanza de la caligrafía?
- ¿Que constantes metodológicas se mantienen en el tiempo?
- ¿Cómo y en qué condiciones se desarrollaba la profesión de maestro?
- ¿Cuáles son los instrumentos y materiales que se han empleado en la caligrafía española? La estructura del trabajo viene determinada por los objetivos planteados:

0.2.2 Objetivos de la investigación

Los dos grandes objetivos generales que se marca este trabajo son:

1. Demostrar la existencia de un estilo de escritura nacional, la *bastarda española*.
2. Compendiar la forma en que se ha enseñado la caligrafía española en las distintas épocas.

Otros objetivos específicos que se plantea este trabajo son los siguientes:

1. En primer lugar, certificar la existencia de un estilo de escritura de uso preferente y generalizado en el ámbito nacional a lo largo del tiempo.
2. Averiguar los orígenes de la principal escritura tradicional española, que se ha venido denominando *bastarda* o *bastardilla*.
 - Desentrañar las fuentes de este estilo cuyas raíces se sumergen en la cultura del Renacimiento italiano. Encontrar las relaciones de parentesco con la *bastarda* italiana, que según algunos autores da origen a la versión española.
 - Explorar el laberíntico comienzo de la *cancilleresca* en la que, según otros, se basan ambas. ¿Es la *cancilleresca* una versión cursiva de la humanística? ¿Es la *bastarda* una degeneración accidental de la *cancilleresca*, o por el contrario un proceso creativo deliberado? Cuestiones que han sido respondidas de forma dispar por paleógrafos e historiadores de la escritura.
3. Realizar un recorrido comparativo por las diversas formulaciones de *bastarda* que han sido propuestas por los maestros españoles en los distintos periodos históricos. A través del análisis de las muestras grabadas de escritura *bastarda*, observar su desarrollo verificando cuáles son sus constantes evolutivas y cuáles sus discordancias, para con ello certificar la existencia de estilo de escritura nacional construido con el empeño colectivo de los calígrafos de distintas épocas.
4. Definir la esencia formal de este estilo, para tratar de confirmar la existencia de una letra cuyas formas están claramente diferenciadas de otras letras europeas que reciben también el nombre de *bastardas*.

5. Reseñar y comparar los distintos métodos y procedimientos que se han utilizado en la enseñanza de la escritura en España a lo largo de este periodo. Conviene advertir que las consideraciones de carácter pedagógico que aparecen a lo largo del trabajo, son de naturaleza ilustrativa y su intención es la de contribuir a la mejor descripción del ambiente docente de cada época, no siendo en absoluto objetivo de este estudio entrar en análisis profundo de cuestiones pedagógicas, que son más propias de otros ámbitos de la ciencia y en los que ya han sido suficientemente tratadas.
6. Confeccionar un inventario descriptivo de toda la variada gama de instrumentos, artilugios, técnicas y materiales que se han empleado en la práctica de la escritura y su enseñanza en España. Siendo este uno de los aspectos relacionados con la práctica de la escritura menos estudiados y donde los Artes de Escribir pueden aportar más luz.
7. Y finalmente, averiguar hasta dónde alcanza la vigencia de uso de la caligrafía *bastarda española* y cuál es su situación presente y futura.

El análisis de tales objetivos determina la estructura del presente trabajo de investigación:

1. I PARTE, en la que se desarrolla la evolución cronológica de la escuela caligráfica española. Capítulos 1 al 5.
 - Cap. 1 — El arranque de la escuela caligráfica española.
 - Cap. 2 — La decadencia de la *bastarda española*
 - Cap. 3 — La restauración de la caligrafía española.
 - Cap. 4 — El auge de las escrituras foráneas.
 - Cap. 5 — La escritura utilitaria
2. II PARTE. El contenido de los Artes de Escribir. Los manuales de caligrafía, un género bibliográfico. La teoría del arte de escribir. Capítulos 6 al 11.
 - Cap. 6 — El contenido de los tratados de escritura. La teoría del arte de escribir.
 - Cap. 7 — El repertorio de letras en los artes de escribir españoles.
 - Cap. 8 — Medida y proporción de la *bastarda española*.
 - Cap. 9 — Ortografía.
 - Cap. 10 — El recado de escribir. Los instrumentos y materiales de la escritura.
 - Cap. 11 — La metodología en la enseñanza de la escritura.
3. CONCLUSIONES:
 - Agregación de datos. Tablas y resúmenes.
 - Análisis de los resultados.
4. ANEXOS: Vocabulario, bibliografía, colecciones de imágenes y muestras.

0.3 LAS FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Para la realización de este estudio se ha manejado un material bibliográfico variado, que incluye además de la selección de fuentes primarias y un nutrido repertorio de literatura crítica, no sólo en relación con la caligrafía, sino también con la historia del arte, del libro, de la escritura, de la educación, la pedagogía, la paleografía, el diseño o la tipografía. Todo ello recogido en la recopilación bibliográfica final que por sí misma podría constituir uno de los valores del trabajo. Pero de entre todo este conjunto nos gustaría destacar dos obras por haber sido piedras fundamentales en la génesis de este trabajo. La primera de ellas es el catálogo de la exposición que tuvo lugar entre el 16 de septiembre y el 15 de noviembre de 1998 en el Grolier Club²¹ de Nueva York en la que se exponían los fondos bibliográficos de una de las mayores colecciones de artes de escribir del mundo: la Hofer Collection de la Universidad de Harvard. Este evento fue uno de los acicates iniciales para la puesta en marcha de este proyecto de investigación y el catálogo publicado con motivo de aquella exposición ha sido una de los recursos principales para la elaboración de una bibliografía inicial.

La segunda obra de referencia es el inmenso e impagable *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles* de D. Emilio Cotarelo y Mori cuya reedición facsimilar coincidió en el tiempo con el comienzo de esta investigación. Estas dos obras tan significativas constituyen el núcleo principal de las fuentes secundarias utilizadas.

A ellas se une otro grupo de obras entre las que se encuentran las de Rufino Blanco, Barona Cherp o Eufasio Alcázar, que abordan la historia del arte de escribir en España de manera similar a como lo hace la primera parte de este trabajo, pero que dejan importantes lagunas en lo que se refiere a los aspectos técnicos y formales de la escritura, vacíos que trata de cubrir la presente investigación, constituyendo su principal aportación al conocimiento de la caligrafía española.

Por su gran cercanía temática merecen una mención especial los trabajos universitarios de Juan José Tornero Álvarez: “L’art d’escriure la lletra cursiva del segle XVI al XVIII” realizado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Valencia en 1990; la tesis doctoral²² de 2004 de Ana Isabel Martínez Pereira: “Manuales de Escritura de los Siglos de Oro”²³ dirigida por el Dr. Víctor Infantes de la Universidad Complutense de Madrid; y la más reciente tesis de Ana Lúcia Pinto Duque dirigida por el Dr. Joaquim Antero Magalhães Ferreira y el Dr. Emilio Espí Cerdá presentada también en la Facultad de Bellas Artes de Universidad Politécnica de Valencia en 2012. Se trata de un trabajo monográfico centrado en el manual de escritura de un maestro portugués del s. XVI: “Arte de escribir. Exemplares de diversas sortes de letras de Manuel Barata 1590-1592” pero

²¹ The Grolier Club, 47 East 60th Street. Nueva York, NY 10022 (<http://www.grolierclub.org>)

²² MARTÍNEZ PEREIRA, Ana Isabel. «Manuales de Escritura de los Siglos de Oro» Tesis doctoral. Director: Víctor Infantes. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

Manuales de Escritura de los Siglos de Oro. Repertorio crítico y analítico de obras manuscritas e impresas. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2006.

²³ Este trabajo tuvo relación con una exposición celebrada en 2006 en el claustro del Colegio de los Caracciolo de la Universidad de Alcalá y denominada también “Manuales de Escritura del Siglo de Oro”, en la que se pudieron contemplar ejemplares de manuales de los principales maestros españoles como Juan de Iciar, Francisco de Lucas o Pedro Díaz Morante. La exposición se inscribió dentro de las actividades del II Congreso de Tipografía “Las otras letras” organizado por la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Valencia.

que dedica también bastante espacio a tratar de manera general el fenómeno de la caligrafía y de los artes de escribir.

Hemos podido contar también con una nutrida colección de artes de escribir franceses, italianos, holandeses, ingleses y norteamericanos, que pese a quedar fuera de los límites establecidos en el estudio, han contribuido de manera decisiva a establecer una perspectiva comparativa adecuada para los estilos españoles.

Una completa muestra de libros de paleografía, historia de la escritura, caligrafía y tipografía, en especial una más reducida colección de especímenes tipográficos en forma de catálogos impresos como los de Richard Gans de Madrid y Neufville de Barcelona, han servido como base para el establecimiento de algunas relaciones entre la letra de mano y la de molde.

Además del material impreso hemos podido contar con la aportación de numeroso instrumental de los siglos XIX y XX relacionado con la escritura, como ‘palilleros’ plumines de acero, ‘pizarrines’ y pizarras de mano, plumas de ave, &c., que ha servido para la comprensión de algunos fundamentos caligráficos a través de su experimentación práctica.

0.3.1 Las fuentes primarias, los Artes de Escribir

Sin embargo, siguiendo el sabio consejo de Erasmo *Ite ad fontem* el eje central de la investigación está constituido por los propios artes de escribir que constituyen la fuente primaria y el objeto principal de este estudio.

A lo largo de estos cinco siglos se han publicado en España más de cuatro decenas de manuales impresos, a los que se añade un notable conjunto de publicaciones menores pertenecientes a los s. XIX y XX en forma de álbumes caligráficos, cuadernos y cartillas a los que hay que añadir también algunos ejemplares manuscritos. De entre los tratados de escritura de mayor calado hemos elaborado una selección representativa del *corpus* total compuesta por treinta manuales impresos que constituyen el núcleo bibliográfico principal. La selección de los artes de escribir se ha realizado tratando de escoger los más representativos de cada una de las épocas, de manera que quedasen cubiertos la mayor cantidad posible de los aspectos importantes y de interés para el estudio. Hay que hacer notar que si la recopilación de obras pertenecientes al s. XVIII ha resultado finalmente la más abultada, es tan solo debido a que se trata del periodo más complejo e interesante de la caligrafía española.

El acceso a estas obras ha sido posible a través de distintas vías: En primer lugar la más satisfactoria de las opciones, la adquisición directa de ejemplares originales; en su defecto de facsímiles impresos y finalmente a través del acceso *on-line* a distintos fondos de ediciones electrónicas y facsímiles digitales.

La selección de Artes de Escribir españoles de los s. XVI al XX que constituyen la fuente primaria de este trabajo es la siguiente:

s. XVI

1. ICÍAR. *Arte subtilísima...* Zaragoza, Esteban de Nájera, 1553.
2. ICÍAR. *Libro subtilísimo...* Zaragoza, Bartolomé de Nájera, 1554.

3. MADARIAGA, Pedro. *Arte de Escribir. Honra de escribanos...* Valencia, 1565.
4. FLÓREZ, Fr. Andrés. *Arte para bien leer y escreuir en romance castellano*. Valladolid, Sebastián Martínez, 1552. (opúsculo de 16 pp.)
5. LUCAS, Francisco. *Arte de escrevir...* Madrid, Francisco Sánchez, 1580.
6. CUESTA, Juan de la. *Libro y Tratado para enseñar leer y escriuir...* Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1589.
7. PÉREZ, Ignacio. *Arte de escrevir...* Madrid, Imprenta Real, 1599.

s. XVII

8. DÍAZ MORANTE, Pedro. *Segunda parte del Arte de escribir*. Madrid, Luis Sánchez, 1624.
9. DÍAZ MORANTE, Pedro. *Tercera parte del Arte nueva de escriuir...* Madrid, Imprenta Real, 1629. (ed. facs. dig. BNE).
10. DÍAZ MORANTE, Pedro. *Quarta parte del arte nveva de escribir...* Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645.
11. CASANOVA, José. *Primera parte del Arte de escribir...* Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650.
12. BUENO, Diego. *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir...* Zaragoza, Domingo Gascón, 1690.
13. ZEVALLOS, Blas A. de. *Libro historico y moral...* Madrid, Antonio González de Reyes, 1692.
14. ORTIZ, H. Lorenzo. *El maestro de escribir...* Venecia, Paolo Baglioni, 1696.

s. XVIII

15. AZNAR DE POLANCO, J. Claudio. *Arte de escribir...* Madrid, 1719.
16. PATIÑO Y PRADO, Gabriel Fdez. *Origen de las ciencias, arte nuevo de leer, escribir, y contar...* Madrid, Antonio Martínez, 1753.
17. ESPINA, Antonio. *Arte caligráfica o Elementos...* Barcelona, Narciso Oliva, 1753-1789.
18. OLOD. *Tratado del origen y arte de escribir...* Gerona, Narciso Oliva, 1766.
19. PALOMARES, F. X. Santiago. *Arte nueva de escribir...* Madrid, Antonio de Sancha, 1776.
20. ANDUAGA, José. *Arte de escribir por reglas...* Madrid, Imprenta Real, 1781.
21. XIMÉNEZ, Esteban. *Arte de escribir...* Madrid, Benito Cano, 1789.
22. PAREDES, Pedro. *Instrucciones prácticas en el arte de escribir...* Murcia, Imprenta de la Viuda de Felipe Teruel, 1792.
23. TORÍO DE LA RIVA, Torcuato. *Arte de escribir...* Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1798.
24. DELGADO, P. Santiago. *Elementos de gramática castellana...* Madrid, Benito Cano, 1799.

s. XIX

25. NAHARRO, Vicente. *Arte de enseñar á escribir...* Madrid, Vega y Cía., 1820.

26. VARELA, Tomás. *Arte de escribir con la mano izquierda acomodado al uso de la derecha*. Madrid, Eusebio Aguado, 1844.
27. ITURZAETA, José Francisco de. *Arte de escribir la letra española*. Madrid, Victoriano Hernando, 1845.
28. DÍAZ DE RUEDA, Ricardo. *La escuela de instrucción primaria...*, Valladolid, Cuesta y Cía., 1849.
29. ITURZAETA, José Francisco de. *Caligrafía para los niños...* Madrid, Victoriano Hernando, 1851.
30. FOLGUERA Y PLANDOLIT, Juan. *Preceptos caligráficos para el carácter bastardo español*. Barcelona, Tomás Gaspar, 1852.
31. CASTILLA BENAVIDES, Antonio. *Curso completo de caligrafía general...* Madrid, Oficinas Tipo-lito-gráficas del curso completo de caligrafía General. 1866.
32. CHÁPULI, José Antonio. *El muestrario caligráfico. Nuevo método, gradual y ordenado*. Madrid, Imp. M. Romero, 1880.
33. ALVERÁ DELGRÁS, Antonio. *Nuevo arte de aprender y enseñar a escribir la letra española...* Madrid, José Rodríguez, 1893.

s. XX

34. CANIBELL, Eudaldo. *Álbum caligráfico universal...* Barcelona, J. Romá, 1901.
35. BLANCO Y SÁNCHEZ, Rufino. *Arte de la escritura...* Madrid, J. Palacios, 1902.

0.4 METODOLOGÍA DE TRABAJO

El presente trabajo tiene un carácter panorámico debido a que su espina dorsal lo constituye un recorrido histórico por la memoria de la escritura española, cuya finalidad es sacar a la luz el hilo conductor que conecta el trabajo colectivo de autores de distintas épocas en la edificación de un estilo de escritura y de unos métodos para su enseñanza.

La metodología de trabajo está fundamentada en los protocolos de la investigación histórica y el análisis documental. La estrategia principal ha consistido en establecer un procedimiento analítico sistemático que nos permitiese el cotejo de las distintas fuentes entre sí. De manera que el estudio comparativo entre las diversas respuestas particulares ofrecidas acerca de una misma cuestión por los autores de distintas épocas, siguiendo un método inductivo nos permitiera extraer conclusiones de tipo general.

El proceso metodológico de la investigación se articula en las siguientes tareas:

- a. Confrontación analógica de referencias y opiniones extraídas de las fuentes bibliográficas primarias.

- b. Análisis sistemático de las muestras caligráficas tomadas de las láminas de las fuentes primarias. Para lo cuál se hace necesaria la construcción de un modelo de análisis de muestras, estableciendo unos parámetros de referencia a partir de la descomposición de las características formales de la escritura en sus elementos esenciales.
- c. La experimentación práctica de algunos de los principios caligráficos.
- d. Finalmente, un proceso de síntesis que nos permite elaborar conclusiones a partir de la interpolación de los datos extraídos.

Conviene advertir que a pesar de que se ha intentado que el resultado final apareciese equilibrado, no todas las fuentes están presentes en la misma medida en el trabajo. El grado de presencia de los distintos autores de manuales se produce de manera independiente a su importancia o fama como calígrafos. Esto es así, en primer lugar porque no todos los maestros calígrafos se han ocupado de dar respuesta a todas las cuestiones en la misma medida y porque la relevancia histórica que se ha atribuido a sus figuras se debe más a la calidad de sus muestras caligráficas o al primor con el que editaron sus manuales que a la profundidad de los contenidos.

0.4.2 La construcción de un modelo de análisis de muestras

Es necesario recordar que los manuales impresos seleccionados ofrecen muy diversa cantidad y calidad de láminas grabadas. De entre los tratados estudiados podemos encontrar desde los más ambiciosos manuales como el de Torío de la Riva con más de quinientas páginas y más de cuarenta láminas, hasta los más exigüos opúsculos de apenas unas páginas de extensión.

Con respecto a la aportación de láminas con muestras en sus manuales, algunos autores más proclives al uso de las muestras en el aprendizaje de la escritura, ofrecen un amplio repertorio de distintos tamaños y tipos de letra, como observamos en los manuales de Icíar, Palomares o Torío; en otros casos la vocación artística de autores como Morante les lleva a ofrecernos manuales que son más un catálogo de primorosos trabajos en los que se busca más exhibir la pericia, el ingenio y el talante artístico del autor que unas láminas realmente útiles en la imitación; otros maestros que se inclinan ante los fundamentos geométricos de la escritura prefieren aportar sólo aquellas láminas que explican tales principios, sin apenas muestras de escritura como ocurre con el manual de Anduaga; y finalmente los manuales de aquellos maestros que creyendo firmemente en los sistemas de enseñanza de la escritura a través de las reglas teóricas, prescinden de forma deliberada de cualquier lámina con muestras como los de Diego Bueno, Díaz de Rueda o Castilla Benavides; caso aparte es el manual del abate Servidori, una especie de compendio histórico en cuyas láminas se reproducen los estilos de distintos maestros calígrafos españoles y extranjeros.

El análisis sistemático de las muestras caligráficas de la escritura *bastarda española* se fundamenta en un método analógico de cotejo a partir del establecimiento de un conjunto de parámetros de referencia establecidos en el siguiente esquema de trabajo. Dichos parámetros surgen de la descomposición de las formas de la escritura en sus elementos y sus características esenciales, de los cuáles sólo son útiles en nuestro esquema aquellos que constituyen un rasgo diferencial eficaz para los objetivos de nuestro estudio. El esquema de trabajo es el siguiente:

ESQUEMA DE ANÁLISIS PARA EL COTEJO DE MUESTRAS DE BASTARDA ESPAÑOLA. PARÁMETROS DE REFERENCIA

1. Aspectos historiográficos: compendio de datos obtenidos de la investigación histórica y el análisis documental.
 - Las muestras se ubican cronológica y geográficamente respecto a las circunstancias del momento de la publicación del manual correspondiente.
2. Aspectos estilísticos: las muestras pueden encuadrarse en alguno de los siguientes grupos estilísticos emanados de las distintas épocas de la caligrafía española:
 - *Cancilleresca bastarda*, formulación inicial de la bastarda.
 - *Bastarda magistral*, formulación clásica de referencia.
 - *Bastarda moderna* o *pseudo-redonda*, degeneración heterodoxa de la bastarda de los s. XVII y XVIII.
 - *Escritura española*, denominación de la escritura bastarda española desde finales del s. XVIII a partir del uso de los bucles cerrados en los astiles.
3. Aspectos formales: basada en el análisis documental.
 - **Grado de inclinación:** desde los ligeros 8° de las *cancillerescas bastardas* iniciales, hasta las formulaciones más extremas que alcanzan los 45° ó los 0° de la escritura vertical.
 - Proporción del ojo:
 - a. Corpulencia: relación entre el grosor del trazo y el alto del carácter. Desde la robustez de la *cancilleresca* a la esbeltez de la *bastarda moderna*. Este parámetro tiene una relación directa con el tipo de corte de la pluma: en general puede decirse que el uso de una pluma más afilada da como resultado una letra más esbelta y el uso de la pluma cuadrada una letra más robusta
 - b. Anchura: permite diferenciar entre letras de ojo estrecho y las de ojo casi redondo.
 - c. Altura: relación entre la altura del ojo y la altura de los astiles, para referir este aspecto suele se hablarse de letras de ojo pequeño o grande.
 - **Angulosidad vs. suavidad de las curvas.** Desde la agresiva articulación de las formas de la *cancilleresca*, la suavidad de las curvas de la *bastarda* y la redondez de las de la *bastarda moderna*.
 - **Sistema de enlaces:** los distintos sistemas de enlace entre caracteres, nos permite diferenciar entre:
 - a. Escritura bien trabada,
 - b. Escritura ineficientemente trabada
 - c. Escritura suelta.
 - **Remates de los astiles:**
 - Astiles superiores:
 - a. Echado hacia atrás.
 - b. Curvilíneo, echado hacia adelante y abierto.

c. Bucle cerrado.

Astiles inferiores:

- a. Remate en forma de zapata
- b. Echado hacia atrás y abierto.
- c. Bucle cerrado.

o.4.3 El acceso a las muestras

En un trabajo de investigación de este tipo, cuya substancia principal es la observación cuidadosa y el análisis comparativo de las muestras caligráficas, surgen distintos inconvenientes relacionados con el acceso a dichas muestras, que no siempre puede hacerse en las mejores condiciones posibles. El acceso a las fuentes caligráficas ha tenido lugar en distintas condiciones:

1. En primer lugar la opción más favorable ha consistido en la observación directa de las páginas originales de los libros impresos. Así ha ocurrido con algunos de los manuales que se citan en el trabajo, y que hemos podido ir coleccionando desde que hace años se despertó en mí el interés por el fenómeno de la letra. Sin embargo el acceso a algunos de los libros impresos que se conservan en las bibliotecas, está muy restringido debido a lo valioso de algunos de los ejemplares pertenecientes a este género bibliográfico debido a su escasez.
2. Otra forma de acceso a las muestras han sido los facsímiles —tanto impresos como digitales— que constituyen la mejor y más económica manera de lograr una experiencia muy cercana a la que supondría la contemplación directa del ejemplar original.
3. Finalmente, y sólo en un reducido número de casos, ha tenido lugar a través de las reproducciones fotográficas aparecidas en los libros. Algunas de las ediciones más baratas —y otras no tanto—, en las que la mala calidad del papel y la impresión no permiten la observación satisfactoria de los detalles más sutiles. Lamentablemente este es el caso de algunas de las obras de referencia fundamental. Una vez más los editores estimaron que lo importante de dichas obras era el contenido del texto, reproduciendo de manera deplorable las imágenes.

La mala calidad fotográfica es debida principalmente a la sucesión de reproducciones; muchas de las fotografías que aparecen en los libros ya no tenían como modelo el original, si no otras reproducciones impresas. La consecuencia de este proceso encadenado, se puede manifestar en las imágenes de distintas maneras: En las «imágenes de línea», como se denomina en el argot de las artes gráficas a las imágenes sin tonos medios grises, el aumento del contraste fotográfico produce el adelgazamiento de las líneas más finas; En las imágenes con gradación de tonos medios el problema suele ser la aparición de un desagradable efecto *moiré* debido a la superposición inadecuada de los ángulos de la tramas original y la nueva de la reproducción actual. En cualquiera de los casos anteriores la consecuencia es la desaparición de los detalles más sutiles de las muestras; lo que *a priori* puede parecer sólo un molesto inconveniente, pero ha termi-

nado por convertirse en un problema de índole mayor. Sirva como ejemplo el problema que ha supuesto la falta de detalle, para el estudio de uno de los aspectos de mayor importancia en la forma caligráfica, como es el enlace entre caracteres, debido a que se produce por medio de los trazos más finos que la pluma es capaz de generar. En algunas de las peores reproducciones los enlaces han perdido su definición e incluso han llegado a desaparecer por completo.

0.4.4 Los facsímiles digitales

Uno de los fenómenos que han cambiado de manera radical la perspectiva y el alcance de este trabajo de investigación —y estoy seguro de que también la de muchos otros—, es la eclosión en estos últimos años de los facsímiles digitales. Son cada vez más, las plataformas digitales que han logrado poner a disposición de todo el mundo ejemplares que hace tan sólo unos años hubiera sido muy difícil y en algunos casos imposible, consultar de forma directa. Proyectos digitales en los que muchas instituciones han hecho un gran esfuerzo por transcribir o digitalizar gran parte de su patrimonio bibliográfico. Entidades públicas y privadas de todo tipo entre las que se encuentran gobiernos nacionales, regionales, ayuntamientos, fundaciones, bibliotecas y universidades. Algunas muestras de estos proyectos son el de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en España y otros similares en el extranjero, los de las grandes bibliotecas públicas como la Biblioteca Nacional de España y del ámbito universitario como los de la Universidad de Sevilla, la de Granada o la de Valencia y por encima de todos ellos la plataforma Google Books, el más universal de estos proyectos. De todos ellos he tomado algunos ejemplares que han permitido ampliar notablemente el alcance del estudio inicial.

El origen de Google Books se remonta a 2002 cuando se crea el Google Library Project, nacido de un convenio con la Universidad de Michigan al que se fueron uniendo otras instituciones anglosajonas como la Harvard University Library, New York Public Library, Bodleian Library de la Universidad de Oxford y Stanford University Libraries. Fue dado a conocer en octubre de 2004 en la Feria del Libro de Frankfurt con el nombre de Google Prints, más tarde Google Books y rebautizado recientemente de manera definitiva en español como Google Libros. Desde sus comienzos ha ido incrementando el número de ejemplares escaneados hasta llegar a disponer de un catálogo que sobrepasaba los diez millones de volúmenes en 2009.

Desde el punto de vista técnico, aunque existe un cierto secretismo acerca del procedimiento empleado, apenas se sabe que las páginas de los libros se fotografían con una cámara denominada Elphel 323, un artefacto que logra digitalizar al veloz ritmo de mil páginas por hora. Lo que ha permitido que una enorme cantidad de libros haya podido ser digitalizada en relativo corto espacio de tiempo. Libros de todo tipo de género y condición: antiguos y modernos, de dominio público o sujetos a derechos de autor de forma parcial, puedan ser accesibles de forma abierta y gratuita a través de la Red. El sistema de Google Libros proporciona los facsímiles en el formato digital Adobe PDF®, que hoy por hoy es sin discusión alguna, la forma digital más idónea para almacenar e intercambiar documentos escritos cargados de imágenes como es el caso de los Artes de Escribir de los que nos ocupamos aquí.

Las ventajas de los facsímiles digitales son inestimables. En primer lugar la facilidad y comodidad en el acceso, la consulta gratuita e ilimitada, el almacenamiento *on-line* o la fácil extracción de sus imágenes. Pero existen también algunos inconvenientes. El primero de ellos es el que afecta a la calidad de algunas imágenes que resulta insuficiente para el análisis de los detalles más sutiles, exactamente el mismo inconveniente que muchos de los facsímiles impresos.

En las reproducciones digitales nos encontramos con tres maneras en las que se ha llevado a cabo la digitalización: En la primera de ellas las imágenes disponen de color y medios tonos; en la segunda las imágenes tienen medios tonos y calidad de escala de grises, —lo que permite una mayor definición en los detalles—, y por último existe también una tercera manera en la que las páginas han sido digitalizadas en calidad de ‘línea’,²⁴ es decir imágenes de alto contraste, sin tonos medios, con tan sólo blanco y negro, lo que conduce inevitablemente la pérdida del detalle. Tras una observación continuada de los facsímiles de Google no parece haber un criterio para la alternancia entre las distintas opciones de escaneado descritas, desconocemos si se debe a la decisión del operario a cargo de la tarea o se produce de forma automática en la propia máquina, resultando imprevisible saber cuando nos encontraremos con mayor o menor calidad en las muestras. En el caso de las imágenes a color su activación parece producirse cuando aparecen zonas coloreadas en el original, como en las cubiertas de las encuadernaciones, en el jaspeado del papel de aguas de las guardas o cuando aparecen manchas amarillentas de humedad en el papel, aspectos todos ellos irrelevantes para los intereses de este estudio.

El segundo inconveniente es debido a que algunas láminas de los Artes de Escribir están concebidas en formato desplegable; es decir impresas en pliegos de papel de mayor tamaño, que tras ser plegados una o más veces, se adaptan finalmente al formato del libro. Precisamente si originalmente los autores y editores tomaron la decisión de adoptar esta fórmula, fue porque estas láminas eran las de contenido más complejo y delicado y por lo tanto necesitaban de mayor espacio. Algo que la máquina y los operarios de Google parecen no tener en cuenta ya que se digitalizan sin desplegar, lo que imposibilita el acceso a su contenido.

Y finalmente otro de los inconvenientes de los facsímiles ofrecidos por Google es que algunos de los ejemplares escaneados están incompletos, como ocurre con el manual de Aznar de Polanco de 1719.

0.4.5 La experimentación práctica

La experiencia previa adquirida tras años de práctica caligráfica nos ha permitido una apropiada asimilación de la mayoría de los conceptos caligráficos que aparecen en los textos. Aún así algunas de las nociones más complejas que incluyen los maestros en sus manuales, sólo se comprenden en su justa medida a través de la práctica caligráfica; por lo que han requerido para su interpretación y sistematización de un método sintético de comprobación empírica especí-

²⁴ De esta forma se denomina en el argot de las artes gráficas a aquellas imágenes, que para reproducirse en los distintos sistemas de impresión, carecen de tonos medios y se reproducen con una única tonalidad negra sobre el blanco del papel. Digitalmente se corresponde con una imagen de ‘mapa de *bits*’ cuyos puntos sólo pueden ser blancos o negros y su tamaño depende de la mayor o menor *resolución* de la imagen.

fica. Algunas de estas cuestiones son por ejemplo los principios radicales de formación de los caracteres o el efecto de modulación del trazo debido al ángulo de la pluma y su relación con la inclinación de la escritura.

Es de especial valor para el desarrollo final de este trabajo de investigación la experiencia adquirida en el ámbito de la enseñanza directa con grupos de alumnos a lo largo de varios años. Estas prácticas han consistido principalmente en la utilización de la caligrafía como instrumento para el conocimiento de los caracteres de los alumnos de asignaturas relacionadas con la tipografía y el libro pertenecientes a distintos niveles de las enseñanzas artísticas en el área del diseño gráfico. Ello nos ha permitido comprobar de forma directa la pertinencia o no de muchos de los métodos y procedimientos de aprendizaje descritos por los maestros calígrafos en sus manuales. De entre todos ellos resultan de especial interés las conclusiones obtenidas respecto de la caligrafía para zurdos que se describen en el apartado 11.7

En relación con los instrumentos y materiales de la caligrafía el contacto directo con muchos de los que aparecen descritos en los textos ha facilitado su comprensión. Con las plumas de ave hemos podido experimentar la técnica del tostado u ‘holandé’ y su constatar la diferente respuesta que presentan al tallado posterior; comprobar la pertinencia de la especie en los distintos tipos de letra, como la oca y el buitre para escribir la *bastarda* y *redonda de libros* respectivamente, como describe Iciar en sus manuales. Hemos podido probar el comportamiento de plumines de acero de distintas clases, tamaños y diseños, de plumas de otros materiales como las de cristal descritas por Casanova en su manual del s. XVII y de cálamos cortados a partir de una caña. La fabricación y uso de algunos de los artilugios más complejos, como son las pautas de cuerda y los ‘seguideros’, nos ha permitido comprender mejor su funcionamiento.

0.4.6 El aparato auxiliar. Anexos, cuadros, tablas, esquemas y material gráfico

La substancia principal de esta tesis tiene naturaleza visual lo que confiere importancia decisiva al material auxiliar que complementa al texto. Los numerosos esquemas de trabajo, cuadros sinópticos y cuadros explicativos que aparecen a lo largo del documento constituyen en sí mismos uno de los principales valores del trabajo. Muchos de los cuadros que aparecen a lo largo de las páginas de esta tesis, sirven para condensar de manera gráfica algunos conceptos tratados en el escrito, permitiendo mejor que el texto la visualización de una panorámica completa de la que extraer importantes conclusiones.

De entre el material auxiliar de distinta naturaleza que aparece en el trabajo y que completa, resume o sintetiza al texto principal se pueden destacar en orden de importancia los siguientes elementos:

1. Cuadros y tablas:

- a. **Cuadros sinópticos.** Su objetivo es mejorar la visualizar un compendio de datos acerca de alguna cuestión estudiada en el texto. Sirvan como ejemplo los utilizados para resumir las aportaciones de los distintos maestros acerca de algún asunto concreto, por ejemplo el *cuadro* 3 que recapitula los distintos sistemas constructi-

vos de los caracteres a partir de principios radicales.

- b. **Cuadros analíticos.** Como por ejemplo los *cuadros* 10 *a*, *b* *c* y *d* donde se examinan las características formales de las distintas variantes de escritura *bastarda española*.
2. Imágenes y figuras:
 - a. **Los esquemas gráficos originales.** Se ha realizado un conjunto de gráficos que permiten la mejor comprensión de algunos de los conceptos más complejos aparecidos en los textos.
 - b. **Las imágenes fotográficas.** Aunque existen imágenes de diferente temática, la gran mayoría de las imágenes que aparecen en el trabajo son de muestras de escritura que resultan imprescindibles por constituir el principal objeto de estudio. El origen distinto de las imágenes fotográficas es el siguiente:
 - Las extraídas de las láminas de las fuentes bibliográficas.
 - Las realizadas directamente a partir de documentos u objetos reales.
 3. Las obtenidas a partir de otras publicaciones, en cuyo caso se cita el origen de las mismas. Anexos de texto:
 - a. **Vocabulario específico.** Que puede resultar de gran ayuda para quienes se acercan al tema por primera vez. Se incluyen numerosas definiciones extraídas del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE).
 - b. **Bibliografía.** Además del listado bibliográfico convencional se ha añadido un segundo listado ordenado por materias que podría resultar de utilidad a quien se interese de forma especial en alguna de las distintas disciplinas que se abordan en el texto.
 - c. **Índice onomástico.** Permite localizar de forma rápida las páginas en las que aparecen los términos más frecuentemente usados en el texto.

En relación con la ordenación de las imágenes y las figuras el criterio general ha sido no perjudicar en exceso el flujo de lectura del escrito, por lo que hemos preferido que la mayoría de ellas se concentren en el anexo final del documento. De manera excepcional hemos considerado necesario que algunas figuras, gráficos o cuadros puedan cotejarse de manera conjunta con el texto al que ilustran, complementan o resumen. Para la mayor comodidad del lector se ha incluido en los anexos un índice numerado de figuras con referencia a la página en la que aparece cada una.

o.4.7 Notas sobre el estilo ortotipográfico del texto

Cuestiones léxicas. En primer lugar advertir que a largo del trabajo aparecen una serie de términos no aceptados por la Real Academia Española de la Lengua en su Diccionario, pero cuya utilización se hace imprescindible al no existir alternativas aceptables. Algunos de estos términos provienen de la cita directa de los manuales de escritura, como los términos: ‘entreredonda’, su variante más adecuada ‘*entrerredonda*’, o el sinónimo ‘*pseudorredonda*’ o *pseudo-redonda*. Otros son sustantivos y adjetivos derivados de nombres propios, como ‘anduagistas’ (partidarios de

Joseph de Anduaga) ‘palomaristas’ (de Santiago Palomares), ‘piaristas’ (pertenecientes a las Escuelas Pías), ‘spenceriano’ (en relación al método de Spencer). En otros casos neologismos de uso frecuente en las ciencias bibliográficas como: ‘escriptóreo’, ‘letrístico’, ‘ortotipografía’ u ‘ortotipografía’, ‘paloseco’, ‘punzonista’, ‘interletraje’, ‘macrón’; o en otras disciplinas como: ‘medievalizante’, ‘cartelismo’ o ‘contrarreformista’, &c. También aparecen en el trabajo algunas palabras en desuso en la actualidad como: ‘glasa’ o ‘glasilla’. Para todos estos términos se ha tomado la decisión de inscribirlos entre comillas sencillas, reservando las comillas dobles para su uso de manera convencional exclusivamente para las citas literales.

Cursivas. Se ha decidido utilizar la forma cursiva para aquellos términos que se utilizan con un sentido diferente al uso habitual, como por ejemplo al referirse a los *tiempos* de la pluma, o en los nombres de los estilos de escritura, para evitar la confusión cuando pudieran interpretarse como adjetivos, como en los casos de *redonda*, *moderna*, *llana*, &c. Y para evitar confusiones y por coherencia formal se escriben en cursiva todos los nombres de estilos de escritura, estén constituidos por una o más palabras como: *bastarda*, *redonda*, *rotunda*, *redonda de libros*, &c.

Corchetes. Los caracteres sueltos a los que se refieren de forma reiterada los textos se inscriben entre corchetes de manera que su aislamiento contribuya a la claridad de las explicaciones, excepto cuando aparecen dentro de una cita textual en cuyo caso se reproduce de manera literal siguiendo el principio general de ofrecer las citas con su grafía original.

Citas textuales. Con respecto a la reproducción de los textos originales se ha optado por la transcripción fidedigna incluyendo la recreación histórica del estilo tipográfico. Por lo que en los pasajes de las citas —cuando se ha podido tener acceso a la fuente primaria— hemos preferido hacer una transcripción literal y rigurosa de la ortografía, la puntuación y demás aspectos tipográficos de la edición original. Gracias a ello, una observación cuidadosa permite el seguimiento de la evolución de algunos aspectos de la ortografía y la ortotipografía de la lengua castellana a lo largo de este periodo histórico.

Para no perjudicar en exceso la legibilidad del texto ni el aspecto estético de la página, se ha decidido destacar en párrafo diferente al cuerpo principal solamente aquellas las citas más largas que superen los cinco renglones de extensión.

Las citas textuales se encuadran con los signos de comillas angulares o latinas, reservando las comillas anglosajonas para los demás usos habituales en los títulos de capítulos, artículos, conferencias, tesis o trabajos no publicados.

Abreviaturas. En el texto se utilizan las siguientes abreviaturas habituales: ed. edición, facs. facsimilar, dig. digital, p. página, pp. grupo de páginas, inicial y final, fol. folio, sig. signatura, op. cit. *opere citato*, obra citada anteriormente, *ídem*, el mismo autor en la misma obra, *ibídem*, en el mismo lugar, autor, obra y página, *vid.* véase una obra como ampliación o confirmación, s. siglo, s.n. *sine nomine*, s.f. sin fecha, s.l. *sine loquo*; y las siguientes siglas: ISSN International Standard Serial Number, ISBN International Standard Book Number, RAE Real Academia Española de la Lengua.

Además de las anteriores se utilizan frecuentemente en el texto los siguientes prefijos de dignidad religiosa seguidos de un nombre o apellido: P. padre, sacerdote, H. hermano lego, monje, Fr. fray, fraile, *frater*, que se diferencia del anterior en que su actividad suele realizarse fuera del convento. Otras dignidades como abad y abate no se abrevian.

Ligaduras y otros signos. Se ha logrado recuperar gran parte del repertorio tipográfico tradicional como son las ligaduras clásicas: [f, fi, fl, ffi, ffl, ft, ff, st, ct, sp, &, æ, œ]; sus respectivas versiones cursivas: [*f, fi, fl, ffi, ffl, ft, ff, st, ct, sp, &, æ, œ*]; las cifras ‘elzevirianas’ o de estilo antiguo: [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, o]; los números quebrados sin parangón: [½, ⅓, ¼, ⅔, ⅕, ⅜, ⅞, ⅞]; el doble guión inclinado: [*z*] que se utilizó durante mucho tiempo para señalar la partición de palabras al final del renglón antes de la generalización del uso del guión actual sencillo; la doble pleca que se utiliza para separar las distintas acepciones en vocabularios y diccionarios: [||]; algunos signos específicos como los siguientes: [..., °, †, ≈, ×, ¶].

No obstante, determinados caracteres muy señalados que aparecen en algunos tratados no pueden encontrarse entre los glifos de las fuentes digitales modernas, por lo que han sido sustituidos por signos con el mayor parecido posible. Este es el caso de la [r] en forma de [2], que ha sido sustituida por el signo de la propia cifra antigua que se le parece bastante [2]. En cuanto a las abreviaturas arcaicas, consistentes en una letra con un macrón (signo diacrítico en forma de guión por encima del carácter) como en los siguientes ejemplos: [ā, ē, ō, ū, đ], sin embargo ha sido imposible encontrar una tipografía con los glifos de todas las opciones necesarias, como ocurre con el caso de la [q + ¯] en sustitución de ‘*que*’, de uso muy frecuente en los textos analizados. En sustitución de este carácter se ha decidido adoptar la convención de utilizar dos signos sucesivos en vez de superpuestos, de la siguiente manera: [q̄].

Para la correcta transcripción de algunos términos griegos, como *καλλιγραφία*, se hacía necesaria una fuente que incorporase también los glifos de aquel alfabeto.

La elección de la fuente. Muchos de estos refinamientos tipográficos son evidentemente anacronismos en desuso pero ayudan a rescatar la atmósfera tipográfica del periodo histórico aludido; por lo que para la adecuada transcripción de los textos era necesario encontrar una *fuentes* digital, que además de inspirarse en el legado tipográfico de alguna de las épocas estudiadas, incluyese la mayor parte posible de todo aquel repertorio de caracteres mencionado.

No ha resultado fácil encontrar *fuentes* que cumpliesen con todos estos requisitos, pues como suele ocurrir, lo que tenía una le faltaba a la otra. Finalmente se hicieron pruebas de impresión con una selección de las candidatas más apropiadas que fueron las siguientes: Bembo Std., Jenson Pro®, Garamond Pro®, Garamond Premier Pro®, Minion Pro®, Caslon Pro®, todas ellas de Adobe Systems Incorporated; Palatino® de Linotype; y Baskerville® de Monotype Imaging Inc. La escogida finalmente fue Adobe Garamond Premier Pro® por ser una de las familias de fuentes digitales más completas y una de las que recoge mejor el espíritu del periodo entre los siglos XVI y XVIII aludido en el estudio. Aunque es una fuente de diseño contemporáneo se inspira en la tipografía de un momento central a finales del Renacimiento que se caracteriza por ser tipos elegantes, hermosos, fáciles de leer y en el que la tipografía romana encuentra por fin su formulación definitiva y más universal, alejada ya de los titubeos iniciales de la tipografía veneciana de los comienzos.

La Adobe Garamond Premier Pro es una nueva familia de fuentes en formato OpenType inspirada en los tipos romanos de Claude Garamond y los contemporáneos cursivos de Robert Granjon. Al igual que con las capitales cinceladas en la antigua Roma, los tipos de texto de Garamond y Granjon encarnan los ideales artísticos de los maestros del Renacimiento que se esforzaron por realizar una obra de perfección terrenal y espiritual. La romana de Garamond es elegante y sobria, mientras que la cursiva es de Granjon es elaborada y enérgica. La vinculación de estos dos estilos da como resultado una combinación armoniosa e imperecedera.

Tiene su origen en 1988 cuando Robert Slimbach diseñador tipográfico de Adobe visitó la casa-museo Plantino Moretus de Amberes, para estudiar la colección de punzones de Garamond que allí se guarda y con los que se produjeron a mediados del s. XVI un refinado conjunto de libros de equilibrio y elegancia sin precedentes.²⁵ Garamond pasó gran parte de su vida refinando sus habilidades en el grabado de punzones para poder producir una serie de tamaños de letra romana que se acercan a la forma ideal. Debido a que un grabador de punzones de aquel tiempo trabajaba en el tamaño real, cada fuente tiene variaciones ópticas que la convierten en única. Ajustes sutiles en el peso, contraste, proporción y diseño permiten que cada tamaño sea lo más legible y bello posible. Claude Garamond y Robert Granjon fueron de los primeros grabadores de punzones que produjeron una amplia gama de tamaños para los tipos de letra romana y cursiva.

Tras el tipo Adobe Garamond inicial lanzado en 1989, Slimbach comenzó a planear una nueva interpretación de los diseños de Garamond que estuviese basada en la amplia gama de tamaños únicos y diferentes que fueron cortados por Garamond y que había visto en el museo. Garamond Premier Pro incluye una serie de pesos en cuatro intervalos de tamaños distintos: *título*, *texto*, *subtítulo* y *pantalla* que se han ajustado para trabajar juntos en armonía como una familia de composición contemporánea.

0.5 ACOTACIÓN DE LOS LÍMITES DEL ESTUDIO

0.5.1 El ámbito temporal

Los límites temporales del estudio vienen determinados por los de la propia naturaleza del fenómeno, desde sus principios hasta el ocaso de la enseñanza de la caligrafía. Nuestro interés se inicia en el s. XVI coincidiendo con los primeros intentos por sistematizar el aprendizaje de la escritura, fenómeno que cristaliza en la publicación de los primeros tratados de caligrafía, que paradójicamente vienen de la mano de las recién aparecidas prensas. Podemos afirmar que es a partir de este momento en que la escritura reflexiona sobre sí misma, terminando al mismo tiempo con la tradición secular de la repetición mecánica de modelos de escritura, cuando nace la Historia de la caligrafía. Impulsada desde entonces por los grandes maestros calígrafos italianos en primer lugar, los españoles, franceses e ingleses después, dando forma a todo un género bibliográfico: los Artes de Escribir.

²⁵ www.adobe.com/type/browser/landing/garamond/garamond.html

Como afirma Eufasio Alcázar siguiendo a Cotarelo, la verdadera caligrafía comienza en el s. XVI pues la escritura anterior es exclusivamente paleográfica. El siguiente párrafo de Cotarelo en el arranque de su diccionario de calígrafos, puede servir para ilustrar un criterio válido para delimitar los comienzos de la caligrafía:

«La verdadera caligrafía española no comienza hasta el siglo XVI. La escritura anterior que también, como la posterior, puede clasificarse en dos grandes grupos de *cursiva* ó vulgar y *magistral* ó sentada, es solamente paleográfica. En la primera ningún elemento de belleza se contiene, antes al contrario, tosca y lenta en la primera parte de la Edad media, al cambiar de carácter, desde el siglo XIV, no mejora tampoco sus condiciones, sino que convirtiéndose en viciosa, negligente, enmarañada y confusa, lo es en tal modo que hace llorar la pérdida de la ruda y premiosa escritura visigótica y francesa de los siglos XII y XIII. La que hemos llamado magistral, consignada en libros, códices y documentos de grande importancia, sí encierra algunos intentos estéticos; pero son los de calidad secundaria. El mérito de la escritura sentada en la Edad Media consistía precisamente en la igualdad y en la carencia de todo sello personal del que escribía: era como la actual letra de imprenta.»²⁶

Se establece como inicio del periodo caligráfico a partir del momento en que tiene lugar la liberación de los escribanos de la rutinaria tarea de ejercer como meros transcritores de textos, como consecuencia de la invención de la imprenta, pues serán las máquinas a partir del s. XV las encargadas de la difusión masiva del conocimiento. En los tiempos de los códices miniados, tras el contenido de los textos, lo más importante era el esplendor de la iluminación y la decoración de los manuscritos, por lo que muchos copistas se limitaban a aplicar un estilo canonizado de escritura sin otras pretensiones que la claridad y la eficacia. Aunque en los siglos anteriores a la imprenta, se observan algunos intentos por mejorar el estilo y la forma de los caracteres, como en la copia del *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis* de principios del s. XII, en el que se emplea una escritura creada *ex profeso*.²⁷ Mientras tanto en el ámbito de la escritura vulgar o corriente, antes de la invención de las prensas, no se concedía demasiada importancia al perfeccionamiento estilístico de las letras que se escribían.

La imprenta dejó sin trabajo a muchos amanuenses que tuvieron que ingeniárselas para encontrar otras maneras de demostrar su destreza en el arte de la escritura; bien escribiendo para otras personas, dedicándose a la enseñanza de la escritura, o lanzándose a la publicación de manuales para la enseñanza de la escritura, repletos de instrucciones y muestras de letra, que paradójicamente pudieron difundir gracias a la imprenta. Es el momento de la aparición de los primeros tratados impresos de caligrafía, una larga tradición que arranca con los manuales de los italianos Segismundo Fanti²⁸ y Luis Henricis²⁹ «El Vicentino» de 1514 y 1522 respectivamente y que se extiende por toda Europa llegando a convertirse en todo un subgénero bibliográfico en sí mismo.

²⁶ COTARELO. Op. cit. (vol. I, p. 7)

²⁷ SANZ FUENTES, M. J. «Estudio paleográfico», en *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*, Barcelona, 1995.

²⁸ FANTI, Sigismondo. *Theorica et pratica per spicacissimi sigismundi de fanti ferrariensis in artem mathematice professoris de modo scribendi fabricandique omnes litterarum species*. Colofón: Impressum Venetiis per Ioannem Rubeum Vercellesem... 1514.

²⁹ HENRICIS, Ludovico «El Vicentino». *Il modo et regola di scribere littera corsiva, over Cancellaresca nuovamente composto*. Roma, 1522.

No es objetivo preferente de este trabajo elaborar una reseña bibliográfica completa y pormenorizada de todas las ediciones de los Artes de Escribir que se han publicado a lo largo de tan extenso periodo de tiempo, tarea de la ya se han ocupado otros.³⁰ Sino que el interés de este estudio radica en que a través de una selección de los más representativos e influyentes manuales de cada época, pueda seguirse el curso de una corriente evolutiva que participa de objetivos comunes, que no son otros que la construcción, establecimiento, difusión y perfeccionamiento de una forma de escritura nacional de características formales propias. Un seguimiento completo de la evolución de la escuela caligráfica española, y de la letra *bastarda* en particular, hace necesario que el análisis se prolongue a lo largo de un periodo tan extenso.

0.5.2 El ámbito espacial. Las escuelas caligráficas europeas

En primer lugar, en relación a los límites geográficos del estudio, conviene advertir que no es en absoluto intención de este trabajo desatar el entusiasmo patriótico a través de la exaltación de los valores estéticos de la escritura española; sino que ceñir el ámbito de estudio a la escuela caligráfica en España es más una necesidad que una declaración de intenciones. Son muy notables y evidentes las conexiones entre las distintas corrientes caligráficas europeas, pero intentar abarcar la totalidad del fenómeno caligráfico occidental sería absolutamente desatinado por inabarcable. Sin embargo, por constituir el proceso evolutivo de la forma escrita uno de los principales propósitos del estudio, se vuelve necesario el rastreo completo, de principio a fin, de alguna de estas corrientes nacionales, siendo como es lógico para el autor, la española la más cercana desde cualquiera de los puntos de vista.

Podemos certificar la existencia de distintas escuelas caligráficas nacionales, en la medida que se conjugan en un mismo territorio nacional, circunstancias peculiares, como son el uso de los mismos estilos de letra o los mismos métodos y procedimientos en la enseñanza de la escritura, que sistematizados en los manuales de un nutrido grupo de autores, se ha afanado en cada país por encontrar la peculiar idiosincrasia de una letra nacional propia. Sin embargo el resultado de la evolución particular de cada una de las escuelas nacionales, es fruto de su influencia mutua; ya que al margen de los pruritos nacionalistas que hayan podido surgir en momentos puntuales, la historia de la caligrafía occidental es solamente una, como lo es la Historia de la propia Europa. Casi todos los autores españoles de todas las épocas se afanan en ofrecer una reflexión acerca del panorama europeo de la escritura de su tiempo, y en términos generales, vienen todos a coincidir que todas las bastardas europeas tienen origen común, comparten muchas de sus características pero que también muestran algunos rasgos diferenciales. Antonio Espina en 1753 —parafraseando casi de forma literal un pasaje dialogado del tratado del P. Santiago Delgado— decía que exceptuando a la nación alemana, la rusa y la turca, todas las demás naciones europeas usaban el carácter bastardo:

³⁰ Existen algunos trabajos específicos que cubren periodos concretos de la Historia de la caligrafía como en: MARTÍNEZ PEREIRA, Ana. *Manuales de Escritura de los Siglos de Oro*. (Tesis doctoral. Director: Víctor Infantes de Miguel). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2004.

«Es verdad que cada nacion parece tener su propio y peculiar carácter ; mas toda la diferencia es tan accidental , que no varía á los ojos inteligentes la forma y proporciones de un Bastardo propio , y así los Franceses, Italianos , Españoles , &c. convienen todos en la direccion de caído , poco mas ó ménos , alturas y proporciones, diferenciándose en una mayor, ó menor inclinacion, anchura, union, subida y abertura de perfiles, con la proporcion de los gruesos y los delgados.»³¹

En su manual de 1789 Esteban Ximénez completa el panorama europeo mencionando también la *bastarda* italiana y la escritura de la escuela anglo-holandesa, cuando afirma:

«Se distingue por lo regular cada nacion en el carácter y gusto de sus letras, como en el de su idioma y vestido. Los Ingleses y Holandeses le tienen afectado, porque cortan la pluma delgada y abierta de puntos para todos los tamaños de letras que ellos usan, y la oprimen y aligeran segun les acomoda , para que hagan los gruesos y delgados en donde a su entender están mas graciosos. La letra Italiana es afeminada y de poca sustancia [...] los españoles , que en todos los siglos hemos seguido la verdadera Caligraphia, huyendo del absurdo antecedente, cortamos la pluma del grueso correspondiente á la corpulencia de la letra que se ha de escribir...»³²; continúa alabando la superioridad del carácter bastardo español: «...nuestro carácter nacional bastardo , en el estado que hoy tiene, excede sin disputa alguna en muchos grados al de las demás naciones en el buen gusto, perfección, gallardía y naturalidad, parece que deberíamos todos dedicarnos á conservarle, procurando cultivarle, para que en todas las Escuelas del Reyno se enseñe á escribir por un método uniforme constante y cierto.»³³

En el mismo sentido se manifiesta Fr. Luis de Olod, que en 1766 defiende la idea de que por muchas reglas que hayan establecido en el pasado los maestros calígrafos, la formulación de los caracteres ha de variar necesariamente entre unos y otros: «...y asi como los hombres unos tienen los rostros mas proporcionados, y hermosos , que otros asi las letras tienen mas , y menos hermosura, y semejanza ; y por eso se dice mala, ò buena forma la que cada uno hace.»³⁴

Sin embargo, otros autores son partidarios de la idea de que todas las bastardas europeas comparten características generales similares. Uno de ellos es José de Anduaga que en su obra de 1781, cree que se podría definir un método básico universal que permitiera trazar todas las bastardas que se escriben en Europa de manera que sólo fuese necesario conocer las variaciones específicas que habría que introducir, para particularizar cada una de ellas. Según su criterio, los caracteres Francés, Inglés, Italiano, &c. se diferencian en el caído, el modo de cortar y tomar la pluma, el número de divisiones que se hacen en cada letra y el punto de donde parten los perfiles

31 ESPINA, Antonio. *Arte caligráfica o Elementos del arte de escribir para uso de los niños de la escuela pública de San Agustín de Torroella de Montgrí / dispuestos por Fr. Antonio de Espina religioso calzado*. Gerona, Imprenta de Narciso Oliva se hallará en Barcelona en la Librería de Antonio Sastres, [s.f.] 1753-1789. (ed. facs. dig. Google Books) (p. 46)

32 XIMÉNEZ, Estevan. *Arte de escribir compuesto por don Estevan Ximénez, siguiendo el método y buen gusto de D. Francisco Xavier de Santiago Palomares*, año de MDCLXXXIX. Se vende en Madrid, en la Librería de Castillo, frente de S.^{ta} Felipe el R. Madrid, Benito Cano, 1789. (ed. facs. dig. Google Books) (p. 1)

33 XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 6)

34 OLOD. *Tratado del origen y arte de escribir bien*. Gerona: en la imprenta de Narciso Oliva, a costa de Francisco Basols y Bastóns hermano del autor, 1766. (ed. facs. Introducción de Josefina Mateu. Universidad de Barcelona, 1982). (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 2003). (ed. facs. dig. Google Books) (p. 4)

y las curvas y la división a que llegan los finales.³⁵ Según lo cuál con las reglas dadas y aplicando en cada caso las peculiaridades de cada carácter se pueden escribir todos los tipos de letra europeos, a excepción del Alemán, Turco y el Ruso.³⁶ En esa misma dirección se manifiesta el P. Santiago Delgado (1799) quien encuentra también similitudes entre las bastardas europeas:

«¿Pues cómo puede ser , que no haya mas de tres usuales caracteres diversos en la Europa, quando cada Nacion tiene el suyo? Es verdad ; pero toda su diferencia es tan accidental, que no varia á los ojos de los inteligentes la forma, y proporciones de un Bastardo propio, y como criado , y sostenido al genio , y gusto de aquella Nacion. Por tanto los Franceses, Ingleses, Italianos , y Españoles, &c. Tienen su carácter nacional; pero todos convienen en la direccion de caído poco mas ó menos, alturas , y proporciones y su diferencia esta en una mayor, ó menos inclinacion , anchura, unión, subida, y abertura de perfiles, y proporción de los gruesos y delgados.»³⁷

Finalmente Francisco de Iturzaeta (1845) nos recuerdan también el origen común de todas las bastardas: «...que cuantos caracteres se usan hoy en Europa con los títulos de letras, española, inglesa, italiana &c., todos proceden de un mismo origen que es la letra itálica, de la cual nació la bastarda.»³⁸

La escuela española de caligrafía. El verdadero desarrollo histórico de la escuela caligráfica en España comienza, —como en el resto de los países europeos—, con la aparición de los primeros manuales de escritura impresos y se prolonga hasta el s. XX cuando tiene lugar la pérdida generalizada del interés por la caligrafía. Esta larga singladura puede dividirse en dos grandes etapas: la primera, arranca en el s. XVI coincidiendo con la publicación del primer tratado de Iciar y la llegada a España de la letra bastarda, continúa con la culminación de su proceso constructivo y se cierra con su decadencia; la segunda etapa se corresponde con el periodo que va desde el resurgimiento de la *bastarda española* en el s. XVIII, hasta su desaparición.

A lo largo de tan largo periodo, se han puesto de manifiesto dos principales tendencias en la forma de entender la escritura. En primer lugar la corriente científica o geométrica, constituida por pendolistas que han querido dar a la caligrafía una formulación eminentemente teórica, y que encontraron en la geometría y la lógica científica el argumento principal para la construcción de los caracteres. Los partidarios de esta corriente han mostrado en general un mayor interés por los aspectos pedagógicos del aprendizaje, siendo más receptivos a las innovaciones en este campo, así como también más proclives a dejar aflorar los rasgos personales del alumno en la escritura, al no ser prisioneros de la imitación de modelos incuestionables. Sin embargo se le podría reprochar a

35 ANDUAGA Y GARIMBERTI, José. *Arte de escribir por reglas y sin muestras establecido de orden superior en los Reales Sitios de San Ildefonso y Valsain despues de haberse experimentado en ambos la utilidad de su enseñanza, y sus ventajas respecto del metodo usado hasta ahora en las escuelas de primeras letras*. Madrid, Imprenta Real, 1781 [s.n.]; 1795 (ed. facs. dig. Google Books) (p. 59)

36 Ídem. (p. 58)

37 DELGADO Y HERRERO DE JESÚS Y MARÍA, P. Santiago. *Elementos de gramática castellana, ortografía, calografía y urbanidad, para uso de los discípulos de las Escuelas Pías: dispuestos por el P. Santiago Delgado de Jesús y María, Sacerdote de las mismas*. Madrid, Benito Cano, 1799. (ed. facs. dig. Google Books) (p. 59)

38 ITURZAETA, José Francisco de. *Arte de escribir la letra española*. Imprenta de Victoriano Hernando. Madrid, 1845. (p. 2)

este grupo, que en la mayoría de los casos han sido artífices de una letra de peor factura caligráfica, por despreciar o al menos relegar a un segundo plano, los valores artísticos de la escritura. Los principales representantes de la escuela geométrica han sido: Madariaga y Brun en el s. XVI, Aznar de Polanco y Anduaga en el s. XVIII e Iturzaeta y Naharro en el s. XIX.

De forma paralela existió siempre otra corriente opuesta, que podríamos denominar artística, seguida por los partidarios de una definición más exquisita de la caligrafía y de la buena factura formal de los caracteres. Los partidarios de esta tendencia creyeron que la fiel imitación de muestras de calidad, era la mejor expresión de los logros de maestro y alumno. De forma muy elocuente lo expresaba Saavedra Fajardo en su obra *Empresas Políticas*, al decir que la escritura se aprendía copiando de una «lámina sutil», y repitiéndola tanto hasta que el alumno «se enamorara del trabajo, atribuyendo a su ingenio la industria de la lámina».³⁹

Posiblemente sea a esta parte de los maestros calígrafos ‘artistas’, a quienes se deba el mérito de haber sido los verdaderos creadores de una escritura nacional, de su afianzamiento y expansión; así como de su restablecimiento en los momentos más difíciles, debidos a la pérdida de homogeneidad de los modelos o al auge de las escrituras extranjeras. Los principales representantes de la escuela artística son: Lucas en s. XVI, Palomares y Torío en s. XVIII o Rufino Blanco en el s. XX. Como ya se ha indicado, a lo largo del s. XVIII se desató una gran controversia entre los partidarios de uno y otro bando, que acabó zanjándose con la aceptación de sistemas mixtos.

Desde el punto de vista geográfico, los núcleos de concentración de maestros y la publicación de artes de escribir transcurre pareja a la influencia de las ciudades en la economía y sociedad española; así podría decirse que si en el s. XVI, Sevilla o Zaragoza constituyen los principales centros de producción de artes de escribir, irán perdiendo peso en favor de otras ciudades como Madrid, a partir del establecimiento de la corte en ella, o el País Vasco o Cataluña a medida que la empuje económico se desplaza a estas zonas. Eufrasio Alcázar divide a los calígrafos españoles del s. XVI en varias escuelas regionales entre las que se hallarían: a) la escuela aragonesa con Icár, Guiral y Valenzuela; b) la escuela sevillana: Lucas, Cuesta, Sarabia y Brun; c) la escuela científica o geométrica de Madariaga; d) la escuela española (sic.) de Ignacio Pérez, cuyo mayor hallazgo fue la invención de los seguidores, muestras de escritura que se ponían bajo la plana.

En relación a los principales nombres de la caligrafía española, la mayoría de los autores coinciden en destacar a Juan de Icár como el pionero, a Francisco Lucas como el consolidador de la *bastarda* española, a Morante como la cumbre y a Palomares como el restaurador tras los tiempos de decadencia. Según el propio Morante hasta su tiempo sólo habían existido cuatro autores que se hubiesen dedicado a este arte de la enseñanza de la escritura. Dos de los cuales fueron vizcaínos: Icár y Madariaga, el sevillano Lucas y Sarabia. Posteriormente Palomares seguidor acérrimo de Morante afirma que son también cuatro los pilares sobre los que se asienta la escuela española de caligrafía: los vascos Icár y Madariaga, maestros de la *cancilleresca*; y los castellanos Lucas y Morante que pasa a ocupar el lugar de Sarabia. Francisco Lucas, es según el criterio de Palomares, el verdadero artífice de la *bastarda* española, pues aunque Icár la introduce en nuestro país, no acaba de darle la forma peculiar que la diferencia definitivamente de la angulosa *cancilleresca* original.⁴⁰ Y que es Morante quien definitivamente aporta el sistema de trabado que

39 GALENDE DÍAZ. «La Paleografía y las Escuelas Caligráficas Españolas». Op. cit. (p. 139).

40 COTARELO. Op. cit. (vol. I, p. 426)

la convierte en cursiva liberal. El hermano jesuita Lorenzo Ortiz, es de la misma opinión con respecto a Iciar —pues omite citarle entre los grandes— pues en su manual de 1696 afirmaba que los modelos a seguir eran hasta su tiempo Ignacio Pérez, Francisco Lucas y José de Casanova, citándoles en multitud de ocasiones. Aznar de Polanco en 1719, además de reconocer a también a Morante, amplía la lista con muchos maestros de entre sus contemporáneos; como los hermanos vallisoletanos Juan Manuel y Joseph García de Moya, Tomás y Felipe Zavala, también hermanos, Joseph de la Redonda, Joseph de Casanova, Victoriano Manuel de Paz, Don Ignacio Fernández Ronderos, Joseph de Goya, Joseph de Bravo de Robles, Don Agustín García Zafpe.⁴¹ En su *Arte de escribir* de 1766 Fr. Luis de Olod atribuye también a Juan de Iciar el mérito de ser el inventor de la letra *bastarda* española, —a pesar de que, según dice— algunos se lo atribuyan a Pedro Díaz Morante,⁴² y aprovecha para recordar la gran estimación que se tiene en toda España de los maestros y escribanos vizcaínos.

Tras la generalizada desorientación y heterodoxia que caracteriza a gran parte de la escuela caligráfica española durante el s. XVII, y gracias al esfuerzo extraordinario de algunos autores e instituciones, un siglo más tarde se produce una recuperación de la *bastarda española* logrando unificar los criterios de su trazado. Uno de los principales paladines de este rescate es Francisco Xavier de Santiago Palomares, empeñado en acabar con la multiplicidad de variantes usadas en la España de la época y promover la expansión de un carácter uniforme que califica de «gallardo nacional». Según las propias palabras de Palomares en su manual de 1776 el desconcierto caligráfico de aquellos tiempos, se debía en gran medida de que no existiese un modelo único en todas las escuelas de primeras letras del reino, lo cuál sí que se daba en otras naciones, y recuerda que en tiempos de Felipe II y de sus sucesores, sí que llegó a haber un carácter de letra nacional española que era además admirado en otras naciones; sin embargo bien entrado el s. XVIII se había perdido en favor de modelos de letra como la de Luis de Olod o la de Aznar de Polanco, que califica de «monstruosa letra de moda» o *pseudo-redonda*, que no es ni bastarda, ni grifa, ni *cancilleresca*. Explica Palomares cómo el Consejo Supremo tuvo constancia de aquella falta de método y unidad en la enseñanza de las primeras letras, por lo que instó al Senado que tomase cartas en el asunto y estableciera que se enseñase en las escuelas el carácter de Pedro Díaz Morante que considera como «Nuestro Bastardo Español Magistral».⁴³

Unos años más tarde su discípulo Esteban Ximénez en su *Arte de escribir* de 1789, considera que el tratado de Palomares es el mejor compendio de la caligrafía española, pues condensa la sabiduría de los principales autores del arte de escribir; según su criterio, incorpora el conocimiento de Mercator sobre el modo de tomar la pluma, la sabiduría de Madariaga y Juan De la Cuesta acerca de los efectos que produce la pluma y los hallazgos de Morante en relación con la forma de desentorpecer y aligerar la mano.⁴⁴

Los calígrafos españoles se han ocupado de distintos tipos de letra corriente y de adorno. En la primera etapa caligráfica se enseñaron como letras de uso corriente tanto las *bastardas* como las

41 AZNAR DE POLANCO, Juan Claudio. *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos y reglas mathematicas del M^{ro} Juan Claudio Aznar de Polanco*. Madrid, Herederos de Manuel Ruiz de Murga, 1719. (ed. facs. dig. Google Books) (fol. 9 r.)

42 OLOD. Op. cit. (p. 106)

43 PALOMARES. Op. cit. (pp. 107-110).

44 XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 8)

redondas, sin embargo progresivamente la *bastarda* fue convirtiéndose en el objetivo principal de la escuela española en detrimento de la *redondilla* que fue quedando relegada a un segundo plano.

La escuela italiana. Si en los comienzos de la caligrafía, la contribución italiana constituyó el germen de todas las escuelas europeas de caligrafía, con el desvanecimiento de los valores renacentistas Italia dejó progresivamente de ejercer el influjo de los primeros tiempos, cediendo su autoridad primero en favor de España en el s. XVI, después Holanda a partir del s. XVII, Francia en el s. XVIII y finalmente Inglaterra en el s. XIX.

Si fueron los calígrafos italianos y españoles quienes forjaron la *bastarda*, también es cierto, que en su ortodoxa forma original estuvo muy poco tiempo en uso en Italia, convirtiéndose en la llamada letra italiana, que como muchas de las letras nacionales europeas, derivaba de la *cancelleresca* original pero carente de una personalidad marcada, quedando en adelante en manos de los españoles la custodia del estilo bastardo. Como recoge Cotarelo en la introducción de su diccionario, la magnífica *bastarda* que había alcanzado altas cimas con los modelos de Cresci o Amphiareo enseguida sufrió una gran descomposición en Italia, a partir de los trabajos de Conreto de Mote Regale (1576), de *Il Camerino* (1582) y de Jacobo Romano (1589) comenzaron a percibirse en la *bastarda* italiana las influencias de la pluma puntiaguda, especialmente en una distribución poco acertada de la modulación de los trazos, que acabó por convertir a la italiana en un estilo de letra muy alejado de la *bastarda* original, a pesar de los esfuerzos de Curione (1590) y otros, por reconducir su rumbo.⁴⁵

La que fue desde entonces denominada *letra italiana* o *italienne* —ya no *bastarda*— acabó convirtiéndose en una letra de ojo pequeño y estrecho dotada de largos astiles, cuyo rasgo más característico quizá sea, el florido remate de los verticales, que muchos autores españoles mencionan en sus tratados. Esta clase de remates «a la italiana» fue muy estimada por Morante quien llegó a considerar que su trazado podía servir como una buena manera de practicar en los momentos iniciales del aprendizaje de la escritura; ya que, según su criterio, en aquellos trazos estaban comprendidos todos los ‘tiempos’ de la pluma.

Por el contrario son también muchos los autores españoles que se lamentan de que la Italia del s. XVII hubiese dejado ya de ser fuente de buena caligrafía. En este sentido se manifiesta Esteban Ximénez, que en 1789 y citando a Palomares, advertía que las escrituras bastardas italiana e inglesa provenían ambas del falso sistema de Marcelo Scalcini *Il Camerino* a quien responsabiliza de haber que corrompido el verdadero arte de escribir en Italia.⁴⁶ Más adelante afirma sin reparo alguno que: «...la letra Italiana es afeminada y de poca sustancia...»⁴⁷

En el mismo sentido se manifiesta el paleógrafo del s. XVIII P. Andrés Merino, que refiriéndose a la escritura italiana de su época, censura la atracción de Morante por aquella escritura, cuando afirma: «...este autor [refiriéndose a Morante] amante de los Escritores Italianos, que por este tiempo, eran los que peor escribían, introduxo el gusto de cortar la pluma delgada, cuidando poco de el cuerpo dela letra, con tal que estuviese bien rasgueada, en lo que no se le puede negar,

⁴⁵ COTARELO. Op. cit. (vol. I, p. 13)

⁴⁶ XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 6)

⁴⁷ Ídem. Op. cit. (p. 1)

que fue diestrisimo. Este gusto cundió bastante, aunque no fue general, hasta nuestros tiempos, en que se ha vuelto a resucitar el gusto antiguo, de Francisco Lucas, y de Ignacio Perez.»⁴⁸

En el manual de Antonio Castilla de 1866 la letra italiana aparece dentro de la Parte Tercera, la dedicada a las letras de adorno, lo que resulta una declaración de intenciones. Según su criterio la letra italiana es graciosa y ligera y hace buen efecto cuando se combina con la romana, la gótica o la francesa. Sin embargo, continúa diciendo, esta letra sólo se escribe en su nación y en el resto de Europa sólo se usa para tarjetas de visita. Según Castilla este estilo italiano se escribió inicialmente con pluma cuadrada «pero llevándola más ladeada» y más tarde se empleó el corte de pluma del carácter inglés por lo que siempre resultó más estrecha que la nuestra, pero también más estrecha y menos inclinada que la inglesa.⁴⁹

La escuela francesa. Los franceses siguiendo la pauta de los italianos, toman también como base principal del desarrollo de su escuela nacional, las escrituras *bastarda* y *redonda*, *bâtarde* y *ronde*, aunque es a partir de la *redonda* de la que surgen las variantes autóctonas de mayor personalidad. Uno de los estilos más distintivos es la llamada *coulée* o *bâtarde coulée*, una especie de *redondilla* cursiva que gozó de gran aceptación en la Francia del s. XVII y que Torío de la Riva calificaría de extravagante.

No obstante la *redonda* de mano o *redondilla*, es considerada habitualmente como la letra nacional francesa, en cuyo proceso de formación influye notablemente una vez más un carácter de imprenta. Alrededor de 1550, en uno de los momentos en que la imprenta francesa experimenta mayor esplendor, el grabador de punzones Robert Granjon abre un tipo de imprenta que llegó a gozar de gran aceptación. Es una carácter de ojo redondo, basado en la gótica cursiva corriente de tradición francesa. Este tipo fue llamado *civilité* por haberse utilizado por primera vez en la impresión de la obra *Civilité Puérile* de Erasmo de Rotterdam. El tipo *civilité* acabó influyendo decisivamente en todos los modelos de *redonda* de mano que los maestros calígrafos franceses grabaron posteriormente en sus manuales.

A partir del triunfo en Francia de los estilos redondos, fue decreciendo en el país el interés por la letra bastarda, cuya variante más divulgada es conocida como *Bâtarde Ordinaire*, de características muy similares a las de sus parientes europeas. El periodo de formación de la escritura francesa culmina en el s. XVIII con la publicación del *Art d'Écrire* de Paillason dentro de la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert, el mejor y de mayor éxito de todos los manuales franceses y responsable en gran medida del afianzamiento definitivo de un modelo de *redonda* nacional contemporánea. La escritura francesa de mano, o simplemente *redonda* o *redondilla*, tiene carácter cursivo debido a sus pronunciados enlaces, pero su ojo es redondo y carece por completo de inclinación.

Las escuelas holandesa e inglesa. Mientras la escuela española se mantuvo fiel a la pluma de punta cuadrada, el influjo de la pluma puntiaguda impregnó la caligrafía de muchos países

48 MERINO, P. Andrés. *Escuela Paleográfica ó de leer letras antiguas desde la entrada de los godos en España hasta nuestros tiempos. Su autor el P. Andrés Merino de Jesucristo, religioso profeso de las Escuelas Pías de la provincia de Castilla.* Madrid: por D. Juan Antonio Lozano, Impresor de S. M., 1780. (ed. facs. de Librerías París-Valencia, 1994). (p. 375)

49 CASTILLA. Op. cit. (p. 228)

europeos, cuyas escrituras bastardas trazadas con este tipo de corte en la pluma son conocidos actualmente como estilos *copperplate*. Holanda, Italia, Francia e Inglaterra desarrollarían estilos particulares basados en esa fórmula.

Es posible encontrar escrituras bastardas posteriores a la italiana originaria, en casi todos los países. También en Flandes existieron ejemplos de *bastarda* como la de Jodocus Hondius, cuyo modelo aparecido en *Theatrum Artis Scribendi*⁵⁰ publicado en Amsterdam en 1594, estuvo todavía muy influido por los modelos clásicos de bastardas como la española. Sin embargo la gran figura de la escuela holandesa de caligrafía es Jan Van den Velde que condujo a la escritura de mano hacia otros derroteros. Van den Velde describe el repertorio de letras que se utilizaban en su tiempo:

«Las letras flamencas son, en su conjunto, de cuatro clases. La primera es una letra que podría emparentarse con nuestra redonda francesa. De proporción cuadrada y estilo asentado, sirve como osamenta de base para todas las demás. Efectivamente, para aprender a escribir bien, los alumnos empiezan siempre por ella. Aunque en esencia es caligráfica y, por lo tanto, está bien formada, también se puede hacer rápida y expeditivamente, ya que algunas de sus letras se ligan sin alzar la pluma. Las otras tres letras son llamadas corrientes o tiradas. La primera de estas letras corrientes es recta, las otras dos son inclinadas; una hacia delante y la otra hacia atrás. Estas dos últimas clases de letras están inspiradas en la escritura alemana. La primera de estas letras corrientes es, a buen seguro, la mejor formada y la más bella, empleada por notarios, abogados y secretarios para escribir reales despachos, requerimientos, contratos y recibos. En cuanto a las otras dos, son apropiadas para comerciantes y copistas que se ven obligados a tomar notas apresuradamente o a transcribir textos dictados.»

La letra *bastarda* inglesa tiene una formulación tardía debido a que Inglaterra continuó aferrándose durante mucho tiempo al uso de la letra gótica, pero finalmente acabó adoptando los modelos holandeses aparecidos en las planchas de Van den Velde. Influyeron también en la formación de la *bastarda* británica las muestras de *lettre italienne* de los franceses Materot y Barbedor que fueron introducidas en Inglaterra hacia 1619 por el maestro londinense de caligrafía Richard Gething, siendo finalmente el calígrafo inglés John Ayres⁵¹ quien les dio un aspecto más redondeado y una inclinación más pronunciada hasta alcanzar los 36°. De esta manera tuvo lugar el nacimiento de la *English Roundhand Writing* conocida habitualmente como letra inglesa, que con la hegemonía económica y comercial británica durante el s. XIX llegaría a convertirse en un estilo de escritura universal sinónimo de prestigio y elegancia.

En unos tiempos en los que la escritura inglesa gozaba de gran predicamento en España, y dentro de un apasionado alegato en favor de la escritura española, Antonio Castilla en su manual de 1866 hace especial hincapié en que ninguna otra nación europea tardó tanto como la inglesa en hacerse con un carácter cursivo propio, que no se define y clarifica hasta principios del s. XVII, pues sólo tras la influencia de los tratados extranjeros de Materot, Van den Velde y Barbedor, fue

⁵⁰ HONDIUS, Jodocus (1563-1612). *Theatrum artis scribendi : varia summorum nostri seculi, artificiam exemplaria complectens, novem diversis linguis exarata*. Amsterdam, 1594. (ed. facs. Nieuwkoop, Holanda, De Miland, 1969).

⁵¹ AYRES, John. *A tutor to penmanship or the writing master a copy book shewing all the variety of penmanship and clerkship as now practised in England in. II. parts by John Ayres at the Hand & Pen in St. Pls. Chyrd. Sold by the author*. Londres, 1698.

que comenzasen a publicar sus propios tratados los autores ingleses, como los de Snell, Clark, Shelly, Watson, Cocker, Seddon, More, Smith, Snow, Bland, Rikard, Bickham, Champion, Clark, Austin o Dove.

Formalmente la escritura inglesa difiere notablemente en sus proporciones del resto de las bastardas europeas y en especial de la española. La *roundhand* es una letra de ojo pequeño, lo que quiere decir que sus rasgos ascendentes y descendentes son muy largos en relación a su cuerpo central. De un alzado total de cinco cuerpos, los dos más altos sirven para encuadrar los astiles superiores, otros dos más para los astiles inferiores y uno sólo para el cuerpo central de las minúsculas. Esta letra es además muy ‘chupada’, tan estrecha que la altura del módulo de la minúscula es más de dos veces su ancho. En cuanto a la modulación del asta de las letras, sigue una alternancia rigurosa entre trazos gruesos y finos, dependiendo si la pluma baja o sube respectivamente. Y finalmente la inclinación⁵² de esta letra es más pronunciada que en ningún otro tipo de escritura, pudiendo llegar a alcanzar hasta los 54°.

La escuela alemana. Como ya hemos visto, en Alemania y los países de su entorno durante el Renacimiento, la preferencia por las escrituras góticas fue una manera más de escenificar su oposición frente a la ortodoxia religiosa romana. Aunque en un primer momento la imprenta de Gutenberg toma como modelos los caracteres góticos de textura de marcada influencia francesa, con el paso del tiempo los alemanes supieron explorar en su propia tradición para elaborar tipos particulares, hasta convertir a la gótica alemana en todo un género lleno de matices. Fue en el s. XVI cuando se elaboran los primeros punzones de imprenta basados en caracteres góticos propios inspirados en las escrituras de mano autóctonas, son unos estilos de letra gótica *bastarda* cursiva similares a las *bâtardes* francesas. Conocidos en alemán como tipos *schwabacher*, estos caracteres resultaron más legibles y más próximos a la escritura amanuense que los de textura, por lo que se utilizaron para la composición de textos de literatura profana, mientras que los de textura se reservaron para los textos de temática religiosa, aunque se utilizaron también en sucesivas ediciones de las Biblias de Lutero.

Sobre el origen del término ‘*schwabacher*’, hay quienes creen que podría tratarse de una especie de apodo, pero la hipótesis más extendida es que pueda hacer alusión al nombre de una pequeña población de la Franconia, en el norte de Baviera y al sur de Alemania, llamada Schwabach o al río del mismo nombre que la atraviesa. De allí pudieron proceder los grabadores de punzones que elaboraron aquellos tipos *schwabacher* que gozaron de gran difusión hasta que fueron desplazados por los nuevos tipos *fraktur*.

Otro género de variantes góticas autóctonas, es la denominada *fraktur* o gótica de fractura, que consiste en una peculiar síntesis entre la letra gótica de textura y la gótica cursiva o *schwabacher*. Cada carácter de la *fraktur* está formado por la suma de dos mitades, procedentes cada una de ellas de aquellos dos estilos. Dando lugar a unos caracteres fracturados con una mitad angulosa tomada del módulo hexagonal de la de textura y otra curvilínea tomada del módulo en forma de huso o mandorla de la *schwabacher*. En este peculiar ejercicio constructivo manierista, podían atisbarse ya los principios estéticos barrocos. Innovaciones similares a las que tuvieron lugar en la

52. La inclinación de la escritura, como se tendrá oportunidad de detallar en la segunda parte del trabajo, se refiere a al ángulo que forman las líneas maestras verticales de la escritura o caídos, con respecto a la horizontal del renglón.

arquitectura como la ruptura de los frontones o la combinación heterodoxa de los elementos de los órdenes clásicos.

Ambos estilos, *fraktur* y *schwabacher*, gozaron de gran difusión en su forma tipográfica, pero influyeron también de forma decisiva en la formación de algunos estilos caligráficos, de la misma manera que hubiese ocurrido anteriormente con otras letras de molde como la *grifa* o la *civilité*.

Es aceptado de manera generalizada que el término ‘gótico’ que los humanistas aplicaron al arte y a la escritura, poco o nada tiene que ver con los antiguos godos o teutones. Según el criterio de Alexander Nesbitt, resultaría incluso más fácil emparentar algunos rasgos de la escritura gótica con elementos ornamentales sarracenos, como los de la caligrafía cúfica, llegados desde oriente a través de las cruzadas.⁵³ Sin embargo las corrientes decimonónicas nacionalistas alemanas, quisieron ver en la escritura gótica una síntesis de las esencias tradicionales de los antiguos pueblos germánicos.

Ya en el s. xx los nazis se debatieron entre dos teorías contradictorias; en un primer momento creyeron que la gótica era la más genuina expresión del pasado de la raza aria y la utilizaron en la mayoría de sus impresos de remendería y propaganda. Más tarde con la visión práctica del Nuevo Orden de Europa, Hitler decretó su erradicación a través de una circular de Martin Bormann de 1941, en la que se denomina a estas letras como *schwabacher judenlettern*. En aquel decreto se afirmaba que los llamados tipos góticos eran en realidad un invento judío, debido a que desde hacía siglos muchos talleres de impresión habían estado en manos judías y que por tanto a partir de aquel momento la letra *antiqua* pasaría a ser la escritura normal del pueblo alemán. S. H. Steimberg llegó a afirmar con ironía que esto fue lo único bueno que hizo Hitler por la civilización alemana.⁵⁴

La escritura de mano en Alemania ha seguido a lo largo de su historia dos caminos que han evolucionado de forma paralela: por un lado los mencionados genuinos estilos góticos alemanes y por otro un género latino, dentro del cuál desarrollaron su propio carácter cursivo que denominaron *cursiva latina* y que abandonaron finalmente para acabar adoptando el estilo *roundhand* inglés.



⁵³ NESBITT. Op. cit. (p. 35)

⁵⁴ STEIMBERG, S. H. *Five hundred years of printing*. Londres, Penguin Books, 1961. (p. 289)

I PARTE

EVOLUCIÓN DE LA ESCUELA
CALIGRÁFICA ESPAÑOLA

1

LA ESCRITURA A COMIENZOS
DE LA EDAD MODERNA*El arranque de la escuela caligráfica española*

1.1 LA CULTURA ESCRITA EN LA ESPAÑA MODERNA

A grandes rasgos podría decirse que durante la Edad Media la escritura se había manifestado en dos ámbitos distintos: en primer lugar la escritura 'libraria' formada o magistral, realizada primero en los escritorios religiosos de monasterios y catedrales y después también en talleres laicos; y por otro lado la escritura cursiva documental generada por la burocracia de los poderes civil y religioso. Hasta el s. XIII apenas se distinguen en su aspecto ambos productos, que se manifiestan bajo la forma común de la escritura carolina. El desarrollo de las ciudades supone también el de las oficinas municipales, el nacimiento de las cancillerías y sobre todo la aparición de las universidades, lo que contribuye a expandir el alcance de la escritura hasta realidades no conocidas hasta entonces. Con el aumento de la complejidad organizativa de la sociedad moderna, se produce un incremento equivalente en la actividad burocrática de cancillerías, archivos, registros notariales y oficinas de todo tipo. Esta actividad generó gran volumen de trabajo para la profesión de escribano o pendolista. Al mismo tiempo se produjo un aumento de la población alfabetizada, lo que significó una cierta amenaza para el estatus de exclusividad que había gozado hasta entonces el gremio de escribanos. Una forma de reconquistar territorio consistió en el desarrollo de formas de escritura técnicamente más complejas para las que se necesitaba una mayor pericia y preparación profesional.

Si los miembros de la carrera eclesiástica hacía mucho tiempo ya que participaban del privilegio de leer y escribir; más aún, después de Trento se convierte en requisito imprescindible para su ejercicio, de la misma forma otros colectivos empezaron también a precisar de la escritura. Uno de ellos fue la profesión mercantil, que desde los últimos siglos de la Edad Media, se había ido

tornando en una actividad cada vez más compleja. Las relaciones comerciales tenían estructuras cada vez mayores, que operaban sobre redes más extensas, incluso transnacionales, cuyos bastidores financieros eran cada vez más intrincados, lo que significa que las transacciones necesitaban del documento escrito cada vez en mayor medida.

Otro de los colectivos que se incorporaron a la práctica habitual de la escritura fue la población estudiantil salida de colegios y universidades, que tras finalizar sus estudios se constituye en una ávida y significativa masa lectora.

Los valores humanistas emanados desde la Universidad de Bolonia, fortalecieron el vínculo con la cultura escrita y fomentaron la recuperación de las obras clásicas grecolatinas. Los humanistas no se conformaron con leer a los autores clásicos a través del latín eclesiástico y por ello propiciaron también el aprendizaje del griego.¹ Gracias al impulso generado por la imprenta, se recuperaron y tradujeron obras que habían permanecido olvidadas, perdidas o dispersas, lo que contribuyó al «restablecimiento del antiguo público literario europeo» incluso entre la nobleza, —y a pesar de su reticencia secular hacia las letras—, se puso de moda la alfabetización y la lectura.²

Otra de las áreas de la cultura que captó la atención de los humanistas fue la pedagogía, propiciando el debate intelectual acerca de la mejora en las condiciones de aprendizaje de las primeras letras. Una de las consecuencias de dicho interés fue la aparición de los manuales de escritura, objeto principal de este trabajo, que iniciados en Italia difundieron, junto a los nuevos tipos de letra, una concepción moderna de la pedagogía. España ocupará un lugar relevante en el proceso a partir del s. XVI, ofreciendo abundantes datos para la historia y la teoría de la escritura, la ortografía, la retórica, la lectura, la paremiología, el dibujo y la educación en general.³

Mientras tanto, en el ámbito de los países luteranos, la reforma religiosa contribuyó de forma muy importante al impulso de la cultura escrita, principalmente por el fomento de la posesión de libros, debido a su favorable inclinación por la lectura directa de los textos religiosos.

En definitiva, con la Edad Moderna se produce un aumento generalizado de la necesidad de escribir en mayor cantidad y con mayor rapidez, que acaba provocando la aparición de estilos de letra más expeditivos que las *littera formata* medievales.

1.1.2 La introducción de la imprenta en España

Tras la llegada de la imprenta se produjo en toda Europa un gran desinterés por los estilos de la escritura de mano, similar al que habría de producirse más adelante en el s. XIX con la aparición de la mecanografía, pues el sistema de escritura mecánico de las prensas, proporcionaba a

1 La ocupación del Imperio Bizantino y la consiguiente huida de intelectuales griegos hacia Occidente, así como los contactos entre la Iglesia latina y la griega, en especial en los concilios de Constanza y Basilea, impulsaron decisivamente el conocimiento de la lengua y de los autores griegos.

2 CARDIM, Pedro. «La presencia de la escritura s. XVI-XVIII» En: *Historia de la cultura escrita. Del próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatizada*. CASTILLO GÓMEZ, Antonio (Coordinador). Gijón, Ediciones Trea, 2002. (p. 273).

3 EGIDO, Aurora. «Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro» In: *Bulletin Hispanique*. Tome 97, N° 1, 1995. (pp. 67-94) doi: 10.3406/hispa.1995.4854 (p. 67)

los textos un aspecto impecable gracias a una letra de molde cuidada, legible y uniforme. Como consecuencia de ello se produjo una rápida reacción de los calígrafos, que se propusieron la recuperación del interés de maestros y escribanos por las buenas formas caligráficas. Y fue paradójicamente gracias a la imprenta, como pudieron difundir sus hallazgos caligráficos; los formales a través del grabado y los teóricos con la tipografía. Es este el comienzo de los grandes tratados impresos de escritura, una larga tradición que arranca con los manuales italianos de Segismundo Fanti y Luis Henricis «El Vicentino» de 1514 y 1522 respectivamente.

La España de los Reyes Católicos fue un momento brillante de la historia de España. Se dan cita una serie de hechos políticos que cristalizan en un proyecto gubernamental moderno y estimulante; como la culminación de la Reconquista, la unión de los reinos hispanos y la expansión internacional. En este clima de euforia general es fácil entender que se produjera también un florecimiento de las artes y las letras. Los Reyes Católicos fueron monarcas cultos a semejanza de los más refinados príncipes italianos. Muchas veces se ha citado la admiración de Fernando por *El Príncipe* de Maquiavelo, incluso son muchos los que creen que la figura de este monarca podría haber inspirado algunos aspectos del personaje. Isabel conocía a la perfección el latín y tenía conocimientos de griego, era además una gran lectora y su biblioteca particular abarcaba temas tan variados como el derecho, la teología, la geografía o la historia.⁴

La introducción de la imprenta en España tiene un curioso antecedente que merece la pena mencionar y del que da cuenta Francisco Vindel y consiste en la hipótesis de que llegó a existir un invento español para imprimir textos que fue anterior a la imprenta de Gutenberg llamado *xilografía móvil*, que consistiría en una especie de imprenta de tipos móviles fabricados en madera, que fue desarrollada en Sevilla en torno a los años 1421 y 1423 a partir de las noticias que llegaban a los muelles sevillanos procedentes de Alemania.⁵ Al margen de tal anécdota de la que no se tiene más noticia, incluso en la historia oficial ha existido cierto debate acerca de la primera introducción de la imprenta en España. Durante mucho tiempo se creyó que en España se instaló la imprenta por vez primera en la ciudad de Valencia como defiende de forma vehemente Joseph Villarroja en su *Disertación sobre el origen del nobilísimo arte tipográfico...*⁶ Sin embargo hoy sabemos con certeza, que fue la ciudad de Segovia la que ostenta el honor de ser la primera ciudad española donde se instaló—aunque de forma temporal— una prensa tipográfica. Fue también un español, el cardenal del papa Sixto IV Torquemada, quien promueve la instalación de la primera prensa fuera de Alemania en Subiaco, localidad italiana en las cercanías de Roma en 1464. Algunos religiosos españoles que residen en Italia en este momento y que están relacionados con este hecho, tendrán gran influencia en el asentamiento de aquel primer taller de imprenta en España. Gracias a la intermediación romana y las buenas relaciones de estos religiosos con Juan Arias Dávila obispo de Segovia, se instaló en esta ciudad, procedente de Italia, el taller de Johann Parix de Heidelberg, de cuyo taller surgió el primer impreso hispano, el famoso incunable con las conclusiones del *Sinodal de Aguilafuente* de 1472.

4 SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *La imprenta y el libro en la España del s. XV*. Biblioteca Calamon. Vassallo de Mumbert Editor. Madrid, 1973. (pp. 25-28). *Vid.* también el reciente trabajo de E. RUIZ GARCÍA: *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Salamanca, 2004.

5 SÁINZ DE ROBLES. *Op. cit.* (p. 32).

6 VILLARROYA, Joseph. *Disertación sobre el origen del nobilísimo arte tipográfico y su introducción y uso en la ciudad de Valencia de los edetanos*. Oficina de Benito Monfort Valencia, 1796. (ed. facs. Ollero y Ramos, Madrid, 1992).

El mercado de las bulas influyó de manera capital en el desarrollo de la imprenta primitiva, ya que quienes compraban dichas bulas debían quedarse con una copia en su poder. Esta costumbre estimuló la creación de pequeños talleres ambulantes, que se instalaban de forma temporal para la realización de una tirada y que una vez terminado el trabajo aceptaban los encargos de otros lugares a los que se desplazaban a continuación. Un buen ejemplo de esta actividad impresora incunable, son las bulas sevillanas impresas en 1473.⁷

Enseguida la imprenta gozaría del apoyo y protección de los Reyes Católicos, pues para el poder político de la época, la imprenta es un signo de modernidad, una buena herramienta de difusión de su proyecto y además una buena forma de hacer proselitismo religioso. Sin embargo tras esta inicial euforia de los poderes civil y religioso por las prensas, enseguida comenzaron a atisbarse los peligros que conllevaba esta nueva y rápida forma de difusión de las ideas, y de lo fácil y rápido que podían escaparse algunas de ellas al control de la jerarquía. Muy pronto la imprenta se convirtió en una amenaza y se hizo patente la necesidad de establecer algún tipo de reglamentación, en definitiva un control de lo impreso. Las primeras medidas se establecen, como es lógico, en Alemania en 1501 y son debidas al Papa Alejandro VI en su *Encíclica sobre la imprenta*, más tarde en Roma y por fin en una Pragmática de Toledo del 8 de julio de 1502, donde los Reyes Católicos regulan por primera vez la actividad impresora en España, movidos no por una voluntad de poner cortapisas al conocimiento, sino convencidos de librar a la sociedad española de los peligros del mal y la herejía.⁸ La norma equipara la potestad de control tanto a las autoridades civiles como religiosas. Se establece la fórmula normativa de la «licencia», y se impone la obligatoriedad de una revisión previa de todo lo impreso en territorio español y así como de los textos importados. Estas tibias medidas regulatorias se tornarán en censura férrea tras la amenaza protestante de mediados del s. XVI.

Al comienzo del s. XVI más de veintiséis localidades tenían ya prensas instaladas en España. La imprenta contribuyó también a revolucionar la vida escolar con las cartillas, los catecismos y los manuales de escritura impresos.

1.1.3 La incorporación de la mujer a la escritura

Otro rasgo distintivo de la época es que las mujeres fueron incorporándose progresivamente a la cultura escrita, a pesar de que fueron muchas las voces que se alzaron en contra de tal pretensión. Las corrientes humanistas y en concreto Erasmo habían advertido acerca de la necesidad de que las mujeres se incorporasen al mundo del conocimiento, sin embargo en seguida añaden que dicha introducción ha de estar siempre subordinada al interés y la supervisión del hombre.

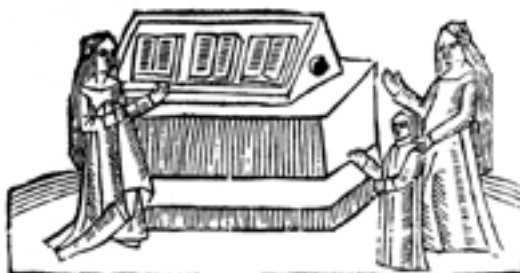
7 RUIZ GARCÍA, Elisa. *Introducción a la Codicología*. Biblioteca del Libro. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002. (p. 178).

8 CENDÁN PAZOS, Fernando. *Historia del derecho español de prensa e imprenta (1502-1966)*. Madrid, Editora Nacional, 1974. (p. 24).



fig. 1 Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor*; Rosenbach 1493.

fig. 2 *Visita deleitable*, Alonso de la Torre, Tolosa, 1489.
Dos damas invitan a leer a una niña.



En cuanto a la educación de las mujeres, —y tomando como punto de partida la tradicional separación entre los conceptos de educación e instrucción— podemos decir que las mujeres son sometidas a un estricto programa de educación sujeto a preceptos morales muy exigentes. Se trataba de inculcar en las niñas unas pautas de comportamiento social que estuviesen regidas por los principios de discreción, contención y modestia, sin embargo recibían muy poca instrucción. Los pocos conocimientos que adquirirían eran de carácter «práctico, moralizante y casi siempre orientados al sustento, manutención y cuidado de la familia.»⁹ El ámbito de educación de las mujeres era casi siempre la propia familia y se articulaba en función de los cuatro estados posibles de la vida femenina: la niña, la doncella, la esposa y la viuda.

Este párrafo de Juan Luis Vives viene a sintetizar la idea que se tenía entonces de cómo debía ser la adecuada instrucción femenina:

«...lo mismo digo de la escuela de las niñas, en donde se han de enseñar los rudimentos de las primeras letras, y si alguna fuere apta y entregada al estudio, permítasele dilatarse en esto algo más de tiempo, con tal que se dirija todo a las buenas costumbres; aprendan sanas opiniones y la piedad o doctrina cristiana, asimismo a hilar, coser, tejer, bordar, el gobierno de la casa y demás cosas de casa, la modestia, sobriedad o templanza, cortesía, pudor y vergüenza, y lo principal de todo guardar la castidad, persuadidas a que éste es el único bien de las mujeres.»¹⁰

9 GRAÑA CID, María del Mar. «¿Leer con el alma y escribir con el cuerpo? Reflexiones sobre mujeres y cultura escrita». CASTILLO GÓMEZ, Antonio (Coordinador). *Historia de la cultura escrita. Del próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatizada*. Gijón, Ediciones Trea, 2002. (p. 402).

10 VIVES, J. L. *Tratado del socorro de los pobres*. Valencia, Prometeo. (s.f.) (pp. 118-19)

La actitud pasiva que la sociedad quería para las mujeres, hacía que sólo les fuese aconsejada la lectura y salvo excepciones, se les restringiera el acceso a la parte activa del conocimiento: la escritura.¹¹ Las damas de las clases nobles disfrutaban de una lectura lúdica con textos de bajo compromiso intelectual y practicaban la escritura con la única finalidad de servir como vehículo de expresión de sus sentimientos, bien en cartas a sus maridos o familiares ausentes o en los diarios íntimos. Escribían también algunas mujeres de la burguesía comercial, en apoyo de la actividad mercantil de sus maridos o en sustitución de éstos cuando enviudaban y se hacían cargo de sus negocios.

El monacato siempre fue la mejor vía de acceso de las mujeres a la educación, la monja de Nueva España Sor Juana Inés de la Cruz reconoce abiertamente en alguno de sus escritos haberse hecho monja, en gran medida para poder tener acceso a los libros y el conocimiento. Sin embargo la opción monástica, la mayor parte de las veces, más que una etapa de aprendizaje e instrucción, era más una fórmula segura para que las familias preservasen la virtud de sus doncellas. Era costumbre que en muchos monasterios residiesen junto a las monjas grupos de mujeres laicas de notable influencia, entre las que destacaban las damas viudas acompañadas por su séquito de sirvientes. Dentro del ámbito monástico, es digno de mención el papel que ejercieron algunos grupos de monjas en los *scriptoria* de la Edad Media, copiando e incluso miniando códices.

A lo largo del s. XV se extiende el culto a la figura de Santa Ana y empezaron a ser frecuentes las imágenes que representaban a dicha santa enseñando a leer a la Virgen niña en su regazo. Muchos fueron los teólogos que advirtieron una gran amenaza en aquella imagen de dos mujeres compartiendo de forma independiente el conocimiento.¹²

En las escuelas catedralicias de las ciudades había también espacio para las niñas. El chantre de Notre-Dame en 1357 era director de 50 maestros de niños y de 25 de niñas. Pero donde realmente había una oportunidad para las mujeres fue en los colegios femeninos para huérfanas que comienzan su actividad en el s. XVI. Tras el Concilio de Trento florecen, sobre todo en Francia, muchas congregaciones de carácter semilaico dedicadas a la educación como son: la Compañía de María, las Ursulinas, las Hermanas de la Caridad, las Terciarias Franciscanas, &c.¹³

En lo que atañe a España, merece la pena citar el caso de los «alumbrados», secta herética castellana del s. XVI cuyos líderes eran fundamentalmente mujeres y que ejercieron una sorprendente actividad pública celebrando reuniones femeninas en las plazas de las aldeas y en las casas, en las que se leían y comentaban pasajes de los textos religiosos.

¹¹ La lectura y escritura no se convierten en obligatorias para las mujeres hasta la Ley Moyano de 1857, aunque sólo acaba haciéndose realidad tras las presiones del movimiento feminista del s. XX.

¹² GRAÑA CID. Op. cit. (p. 415).

¹³ Ídem. (p. 404).

1.2 LA ENSEÑANZA DE LA ESCRITURA EN EL S. XVI

En el s. XVI se produce una notable expansión en el proceso de escolarización. Puede afirmarse que casi todos los pueblos de España llegaron a contar en este siglo con escuela municipal. Sin embargo las investigaciones muy dispersas, no permiten establecer la densidad de la red escolar y mucho menos la tasa de escolarización de la población infantil, ni siquiera para una ciudad, comarca o región.¹⁴ Según el hispanista francés Bartolomé Bennassar parece probable que las clases dominantes de Castilla o Andalucía tenían a finales del s. XVI un nivel de alfabetización comparable al de los demás países del entorno como Francia o Inglaterra, por lo que el célebre retraso cultural español es posterior al Siglo de Oro.¹⁵ Según Buenaventura Delgado las motivaciones de este notable impulso educativo fueron «una mezcla de filantropía, caridad, control, adoctrinamiento y utilitarismo económico» y sus agentes la Iglesia, los gremios, los municipios y los propios maestros.

En las escuelas de aquellos tiempos se aprendía fundamentalmente a leer y a escribir, y también a contar, lo que consistía en el aprendizaje de las cuatro reglas básicas y quizás alguna otra operación de aritmética sencilla. Como describe Ignacio Pérez en los preliminares de su *Arte de Escribir*, su tratado está pensado para aprender a escribir sin maestro y además: «aprender a sumar y reducir quebrados, con la regla de tres, juntamente con las reglas llamadas de secreto, para hazer de maravedís reales sin partir, y de reales maravedís sin multiplicar, y lo mesmo de ducados, sin saber mas de contar y conocer las letras».¹⁶

La enseñanza durante la Edad Moderna tuvo lugar en tres ámbitos diferentes:

1. Por un lado la enseñanza civil, lo que no quiere decir que fuese necesariamente laica, auspiciada principalmente por la autoridad municipal. Otros de los agentes promotores de la fundación de escuelas fueron los gremios, cuyas aulas perduraron hasta el s. XIX, y que buscaban asegurarse que los aprendices tuviesen las habilidades necesarias para el impulso de la profesión.¹⁷
2. Por otro la actividad docente desarrollada en el ámbito religioso. Sobre todo hay que destacar el papel desempeñado por las órdenes religiosas, en especial los jesuitas, cuya participación en la educación española va incrementándose de forma progresiva a partir del s. XVI. Sin embargo los esfuerzos de los religiosos por mejorar la educación elemental fueron insuficientes y tardíos.¹⁸ La llegada de las órdenes religiosas a los municipios traía consigo un acuerdo con el poder municipal por el cuál se relevaba de la carga docente a la escuela existente. Lo que supuso la reducción de las escuelas de gramática existentes y propició la inhibición de las iniciativas educativas basadas en fundaciones y donaciones

¹⁴ DELGADO CRIADO, Buenaventura (Editor). *Historia de la educación en España y América. La Educación en la España Moderna (Siglos XVI-XVIII)*. Ediciones S.M. Madrid, 1993 (p. 161)

¹⁵ Ídem. (p. 161)

¹⁶ PÉREZ, Ignacio. *Arte de escribir con cierta industria e invencion para hazer buena forma de letra, y aprenderlo con facilidad*. Compuesto por el Maestro Ignacio Perez vezino de la Villa de Madrid, residente en ella. Madrid, Imprenta Real, 1599. (ed. facs. de Madrid, Instituto de España y Biblioteca Nacional, 1992).

¹⁷ DELGADO CRIADO. Op. cit. (p. 163)

¹⁸ Ídem. (p. 156)

particulares. Dentro de este ámbito religioso es digna de mención la participación de las mujeres en la enseñanza de carácter caritativo.

3. Tanto la burguesía incipiente como la nobleza tenían su propio sistema para educar a sus hijos, que se basaba principalmente en la figura del preceptor. Un sistema de enseñanza personalizada que escapa de las consideraciones generales que puedan hacerse sobre la enseñanza en esta época.¹⁹ Se conocen algunos contratos de preceptores privados en los que se describe el funcionamiento de esta fórmula doméstica de enseñanza. Era frecuente que el maestro entrase a vivir en la casa sirviendo como criado, al mismo tiempo que se comprometía a enseñar a los hijos de la familia a cambio de cobijo, comida y un sueldo.²⁰

1.2.1 Los principios pedagógicos

Como afirma la doctora Egido debemos al Humanismo el inicio de una educación racional y el fundamento de una reforma pedagógica que se alzó contra el principio de autoridad y el apriorismo escolástico. El camino emprendido por Luis Vives y Erasmo de Rotterdam, continuado por Budé y Ramus, en favor la aplicación de la *ratio* a los *studia humanitatis* para lograr una enseñanza organizada, se extendió por escuelas y universidades de toda Europa, cambiando los métodos escolares y alcanzando también a los manuales de escritura. Los tratados de escritura se constituyen en uno de los instrumentos de la reforma humanística y son inseparables de ella.²¹ Para lograr el «milagro de los papeles parlantes» y alcanzar una gran erudición, había que aprender a escribir bien y con rapidez, muy lejos de la fórmula medieval de la escritura ornamental de lentísima factura.²²

El humanista y pedagogo valenciano Juan Luis Vives resume de esta forma cuáles debían ser los objetivos principales de la enseñanza en aquellos tiempos:

«Aprendan los niños a vivir templadamente, pero con limpieza y pureza, y a contentarse con poco, apárteseles de todos los deleites; no se acostumbren a las delicias y glotonería, no se críen esclavos de la gula, porque cuando falta a ésta con qué satisfacer su apetito, desterrado todo pudor, se dan a mendigar, como vemos que lo hacen luego que les falta, no la comida, sino la salsa de la mostaza o cosa semejante. [...] No aprendan solamente a leer y escribir, sino en primer lugar la piedad cristiana y a formar juicio recto de las cosas. Después, por lo que toca a los niños, los que sean muy a propósito para las ciencias deténganse en la escuela para que sean maestros de otros, y en adelante seminario de sacerdotes; los demás pasen a aprender oficios, según fuere la inclinación de cada uno.»²³

19 LORENZO VICENTE, Juan Antonio. «Perspectiva histórica de la formación de los maestros en España (1370-1990)». *Revista Complutense de Educación*, vol. 6, nº 2. 1995. Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense. Madrid, 1995. (p. 206)

20 DELGADO CRIADO. Op. cit. (p. 171)

21 EGIDO. Op. cit. (p. 72)

22 Ídem. (p. 70)

23 VIVES. J. L. *Tratado del socorro de los pobres*. Op. cit. (pp. 118-19)

En la *Historia de la educación...* de Buenaventura Delgado se pone de manifiesto los contrastes existentes entre la escuela del mundo católico y la del protestante, diferencias que tienen su origen en sus opuestas maneras de escenificar la religión. El cristianismo protestante está basado en el libro y promueve la lectura diaria, privada o familiar de la Biblia; mientras que en el ámbito católico se opta por una religión oral y visual, basada en la predicación y la escenificación, que en la escuela se concreta en la lectura pública y la memorización.²⁴

La metodología de aprendizaje en aquellos tiempos era fundamentalmente de carácter memorístico. Como ya había declarado Marco Fabio Quintiliano en el comienzo del capítulo III de las *Instituciones Oratorias*: «La principal señal de talento en los niños es la memoria; la que tiene dos oficios que son, aprender con facilidad, y retener fielmente lo que se aprendió.»²⁵ El esfuerzo era también un valor supremo en la enseñanza y se consideraba generalmente que la energía empleada en el aprendizaje de memoria, era la mejor gimnasia mental para el correcto desarrollo de las facultades intelectuales. Muchos de los manuales y textos pedagógicos se componían en verso para facilitar el aprendizaje de memoria a través de la cantinela repetida.

1.2.2 La cartilla

El aprendizaje de la lectura en las escuelas giraba en torno a un pliego, que a partir de la imprenta ya es impreso, y que plegado tres veces daba lugar a un sencillo cuadernillo de dieciséis páginas en octavo denominado *cartilla*. Solía incluir un alfabeto, un silabario y otros los rudimentos básicos para el aprendizaje de las primeras letras, mezclados con algunos preceptos elementales de doctrina cristiana.

El cuidado que se ponía en la edición de los ejemplares no debió ser muy exquisito debido a la cantidad y la premura con la que se estampaban. De aquellas cartillas se imprimieron cantidades ingentes; ya que el trato que los niños debían dar a estos impresos hacía que se usasen y desechasen sin demasiada consideración, lo que ha contribuido a que se conserven muy pocos ejemplares.

Un privilegio concedido inicialmente por tres años por Felipe II al cabildo de la Iglesia Colegial de la villa de Valladolid para desde allí «hacer imprimir y vender las cartillas en que los niños dependen a leer en estos nuestros Reynos [de Castilla]»²⁶, sirvió como fórmula de recaudar fondos a beneficio del nuevo templo que se construía en la ciudad proyectado por Herrera. De aquí en adelante la práctica totalidad de las cartillas que se usaron en el reino salieron de aquellas prensas. Inicialmente aquel privilegio tuvo una vigencia de tres años, pero fue prorrogándose sucesivamente hasta llegar a superar los doscientos. Esta situación de monopolio contribuyó a que los contenidos de la cartilla fuesen poco proclives a la incorporación de novedades y a que su contenido se mantuviese prácticamente invariable a lo largo de tan largo periodo de tiempo.²⁷ Debido a lo cuál no faltaron las ediciones ilegítimas y las quejas generalizadas, como la que manifiesta Santiago Palomares refiriéndose al mencionado cuadernillo vallisoletano: «...carece de

²⁴ DELGADO CRIADO, Op. cit. (p. 162)

²⁵ QUINTILIANO, Marco Fabio. *Instituciones oratorias*. (Cap. III)

²⁶ ALCOCER MARTÍNEZ, M. *Catálogo de obras impresas en Valladolid, 1481-1800*. Valladolid, 1926. (pp. 882-889)

²⁷ MOLL, Jaime. *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*. La cartilla y su distribución el s. XVIII. Instrumenta Bibliológica. Madrid, Arco/Libros, 1994. (pp. 77-87)

muchas figuras de letras, de muchísimas combinaciones, y principalmente de método, y de Notas claras y breves para que el discendo et docendo, pudiera aprovechar á todos.» Y más adelante insta a la República a que mandase desechar toda aquella «escoria de cartillas» y fundirlas todas en una buena y flamante con la que los discípulos pudiesen salir bien fundados en pronunciación española y latina.²⁸

En cuanto a la enseñanza de la escritura, la principal herramienta de las escuelas de primeras letras era también la cartilla. En un primer momento su carácter manuscrito hacía difícil la propagación de un modelo de escritura uniforme y aunque la situación mejora con la llegada de los manuales impresos, seguían existiendo grandes dificultades, debidas a que la ortografía y la pronunciación de algunas letras era todavía poco uniforme.²⁹

En otra de sus obras Juan Luis Vives se refiere de forma específica al aprendizaje de la escritura: «Aprenderá el discípulo a escribir bien y con rapidez; al enseñarle a leer se ponen los cimientos de una escritura correcta, teniendo en cada momento a la mano las letras, sílabas y palabras necesarias ya separadas, ya juntas se convencerá de esta verdad nada contribuye tanto a una grande instrucción como escribir mucho, hay que echar a perder mucha tinta y mucho papel.»³⁰

1.2.3 Las escuelas públicas

Como demuestran muchos datos provenientes de diversas fuentes como censos y padrones, la expansión de las escuelas de primeras letras fue promovida principalmente por los municipios, que apoyados por una oligarquía interesada en el progreso social y económico de la juventud local, establecieron numerosos contratos con maestros y acuerdos con las órdenes religiosas para que llevasen acabo la tarea educativa.

Sin embargo, lo más habitual era que las escuelas públicas de primeras letras fuesen particulares. Como ocurría también en otros oficios, el maestro solía habilitar un local bajo su propia casa o alquilar uno adecuado para dicha tarea. Además de la actividad docente, en las escuelas también se vendían las cartillas y los Artes de Escribir, como demuestra una lámina que el vallisoletano afincado en Madrid José García de Moya tenía expuesta en la puerta de su escuela de la Escalera de Piedra, situada en una esquina de la Plaza Mayor de Madrid y que rezaba lo siguiente:

«...adonde se enseña á los pobres por amor de Dios. Asimismo se venden en dicha su Escuela cinco libros de mano de todas formas de letras del Rayo del Escribir Pedro Díaz Morante, Maestro insigne y Examinador más antiguo que fue del dicho arte de escribir en dichos reinos de España. Asimismo se venden las obras de los dos hermanos insignes y grandes maestros Tomás y Felipe de Zavala...»³¹

La retribución de los maestros consistía básicamente en el cobro directo de una cuota a los padres de los discípulos que acudían a la escuela. Esta paga podía ser en metálico o a veces también en especie. Los ‘igualados’ eran alumnos cuyos padres pagaban una cantidad fija por la que el

²⁸ PALOMARES. Op. cit. (p. 119)

²⁹ CARDIM. Op. cit. (p. 275)

³⁰ VIVES, J. L. *Pedagogía pueril. Obras Completas*. 2 vol. Madrid, M. Aguilar, 1947.

³¹ COTARELO. Op. cit. (vol. II, p. 92)

maestro se comprometía a que aprendieran a escribir dentro de un plazo pactado de antemano, si no lo conseguía, el maestro debía devolver una parte de aquel dinero.³²

El sueldo debía ser muy ajustado por lo que muchos maestros de la época mejoraban el sueldo principal con otros ingresos complementarios que solían venir de escribir por cuenta ajena, como hacían también muchos pendolistas. El maestro Juan de la Cuesta explica en su tratado de 1599 cómo tras salir de su aldea en Guadalajara abrió una escuela en Alcalá de Henares, ciudad donde ejerció también aquella segunda ocupación.³³

Al igual que otras profesiones como la de albañil, carpintero o sastre, el oficio de maestro estaba sujeto a una organización de tipo gremial por lo que se ascendía por las mismas fases del escalafón profesional: aprendiz, oficial y maestro. Era frecuente que los aspirantes a maestro practicasen en las escuelas de los veteranos de quienes que aprendían el oficio, hasta lograr establecerse por su cuenta.

Como afirma Juan Antonio Lorenzo el patrimonio intelectual de los maestros no debía ser muy superior al del resto de las profesiones mencionadas, ya que en aquellos tiempos la teoría era prácticamente inexistente y la enseñanza se limitaba al aprendizaje de la escritura, la lectura y algún cálculo sencillo.³⁴ Además la consideración social de los maestros era tan baja como el interés que despertaba la educación entre las clases populares, principal clientela de estas escuelas. Sin embargo a medida que avanzaba el s. XVI fue produciéndose una mejora general de las condiciones sociales y culturales, que se tradujo en un aumento significativo del número de escuelas y maestros. Al final de la centuria se contabilizan en Madrid un total de veintidós escuelas, aunque debieron ser muchas más, según el maestro madrileño Ignacio Pérez del en su *Arte de Escribir* de 1599, que describe cómo maestros y escuelas proliferaban de forma totalmente libre, ya que cualquiera podía abrir una, como dice Eufrasio Alcázar: «cualquier remendón ponía escuela».³⁵ Pérez manifiesta su descontento por el desinterés y abandono que padece la enseñanza de la escritura: «... y auer el dia de oy tanta ruyna en esta arte, pues siendo vna de las mas insignes y prouechosas de toda, se estima en tan poco, no fauoreciendola los Principies, y Señores, que le auian de ayudar...»³⁶

Finalmente los maestros descontentos con esta caótica situación, pidieron a las autoridades que fuese reglamentado de alguna manera el ejercicio de la profesión. Esta regulación se produce por fin en 1587 en tiempos de Felipe II. Sin embargo éste no fue el primer intento de regulación de la profesión, ya que el primero de que se tiene noticia data de 1370 en tiempos de Enrique II y se trata de una Real Cédula en la que se establece la obligatoriedad de realizar un examen a los maestros y la prohibición de que éstos ejerzan la profesión sin haberlo superado. Dicha cédula fue

32 CRESPO TOBARRA, Carmen. Introducción del *Arte de escrevir con cierta industria e invencion para hazer buena forma de letra, y aprenderlo con facilidad. Compuesto por el Maestro Ignacio Perez vezino de la Villa de Madrid, residente en ella.* (ed. facs. de la de Madrid, Imprenta Real, 1599). Madrid, Instituto de España y Biblioteca Nacional, 1992. (p. 11).

33 COTARELO. Op. cit. (vol. I, p. 238) Según Cotarelo el lugar que figura en el título de su manual, debió ser una aldea de Guadalajara desaparecida hace tiempo, pues ni siquiera figuraba ya en el Madoz, y en la que más que haber tenido escuela debió haber nacido allí.

34 LORENZO VICENTE. Op. cit. (p. 207)

35 ALCÁZAR ANGUITA, Eufrasio. *La Escritura del Niño. Grafología, Pedagogía e Historia de la caligrafía.* Guadalajara, Imp. del Suc. de A. Concha, 1948. (p. 73)

36 PÉREZ. Op. cit. (p. 7)

ratificada posteriormente por los Reyes católicos en 1500, por Carlos I en 1540, por Felipe II en 1573 y 1587, por Felipe III en 1610, por Felipe V en 1719 y por Fernando VI en 1758.³⁷

En el decreto³⁸ de 1587, algunas de las medidas que se adoptaron fueron las siguientes:

1. Se regula el horario de la actividad docente, quedando establecido que en los meses de invierno la jornada sea de 8 a 12 por la mañana y de 2 a 6 por la tarde, y en los de verano de 7 a 11 y de 3 a 7 respectivamente.
2. Se impone el control de la asistencia de los alumnos, para ello los maestros se sirven de un listado que se coloca en las puertas de la escuela.
3. Se establecen una serie de pautas de comportamiento en la escuela, que se publicitan sobre tablas colgadas en los muros en las que se detallan las normas y las obligaciones de los alumnos.
4. Se establece qué tipo de cartillas y otros materiales didácticos han de emplearse en las escuelas.
5. Se reglamentan y limitan los castigos físicos a los alumnos.
6. Y quizás lo más trascendente es que se instituye el Cuerpo de Examinadores de Maestros del Arte de Escribir y Contar, lo que proporcionará cierta mejora en el ejercicio de dicha profesión, a través del control y la selección de los aspirantes a maestro. Hubo dos tipos de exámenes; uno que se hacía en la Corte y que habilitaba a los maestros a ejercer en todo el reino; y otros que se realizaban ante la justicia de cada localidad, que habilitaban para un ejercicio de la actividad limitada a ese ámbito. La existencia de este tribunal se prolongaría hasta la creación de la Escuela Normal de Maestros en 1838.

1.2.4 La enseñanza religiosa, la Compañía de Jesús

Gran parte de la enseñanza religiosa se basaba principalmente en el aprendizaje del catecismo, con el que se empezaba muy pronto, en cuanto se aprendía a leer se recitaban sus contenidos en voz alta, lo que tenía la doble función de enseñar los preceptos religiosos y contribuir a la práctica de la lectura. Una vez que se leía de forma suficientemente fluida se comenzaba con el aprendizaje de la escritura. Aunque como explica Juan de Iciar en su *Arte subtilissima...*³⁹ en el s. XVI algunos ya consideraban la conveniencia de que la enseñanza de ambas disciplinas fuese simultánea, aunque no fue hasta el s. XVIII cuando dicha práctica se generaliza.

Una de las instituciones educativas que más influyó en la educación española de toda una época, fue la de los religiosos jesuitas dedicados casi por completo a la actividad docente, como recuerda Bernabé Bartolomé: «cualquier joven jesuita, si no existían razones serias para una ex-

³⁷ LORENZO VICENTE. Op. Cit. (p. 207)

³⁸ CRESPO TOBARRA. Op. cit. (p. 12)

³⁹ ICÍAR, Juan de. *Arte subtilissima, por la cual se enseña a escreuir perfectamente Hecho y experimentado y agora de nuevo añadido por Iuan de Yciar Vizcayno*. Zaragoza, Esteban de Najera, 1553. (ed. facs.: Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura / Ayuntamiento de Valladolid, 2002) (sig. B, r.).

cepción, había de dedicarse a la enseñanza de los niños después de terminar sus estudios teológicos o el noviciado».⁴⁰

A partir del establecimiento de su primer colegio en Messina en 1548 la Compañía de Jesús experimenta una rápida expansión, primero por Europa y más tarde por América y Asia. Su amplia estructura educativa abarca desde la enseñanza de las primeras letras, hasta los estudios de segunda enseñanza, en los que se podían cursar materias como la retórica, la ética, la filosofía e incluso el derecho. Durante el s. XVI los jesuitas lograron aumentar en gran medida su influencia social y política, que se acrecentó todavía más a partir del reinado de Felipe IV. Según datos de José Martínez Escalera, cuando fue finalmente expulsada en 1767 la Compañía era titular de 65 de las 115 escuelas de primeras letras existentes en España.

Las ideas pedagógicas del Humanismo fueron en general bien acogidas por los jesuitas y muchas de ellas incorporadas a sus centros de enseñanza, propiciando una sustancial mejora de la enseñanza. Los jesuitas comparten el interés de los humanistas en la reforma de la enseñanza de la gramática, tanto la de las lenguas vernáculas como de la latina. Su metodología didáctica se apoya en pautas más científicas y rigurosas que las acostumbradas y el orden y la disciplina se convierten en los pilares de la actividad docente en detrimento del castigo corporal a los discípulos. Todo ello regulado dentro de los esquemas de un estricto régimen de internado, establecido en el plan de estudios del documento *Ratio Studiorum*⁴¹ de 1599. Además el sistema educativo de los jesuitas no se limita a dar una enseñanza de signo teológico, sino que trata también de proporcionar a sus alumnos una formación de carácter integral. Se interesan por los saberes mundanos e incorporan a su enseñanza algunas disciplinas que consideran también muy importantes para la formación de sus alumnos, como la literatura, la historia, la música, la danza, el dibujo, las lenguas extrajeras, la equitación o el teatro.

La Compañía de Jesús desde sus orígenes cuidó particularmente la enseñanza de la escritura, fundiendo teoría y práctica. El mejor ejemplo de aquel interés es la obra del hermano Lorenzo Ortiz *El Maestro de Escribir...* (Venecia, Paolo Baglioni, 1696), un «arte nuevo de rasgos y letras» en el que se incluyen también instrucciones para afrontar el examen de maestro de escribientes. Su creciente prestigio docente hizo que la Compañía de Jesús no dejara de expandirse hasta el s. XVIII y acabase convirtiéndose en una de las referencias europeas en cuanto a educación se refiere.

1.2.5 La enseñanza superior

Desde la creación de las primeras Universidades en los últimos siglos de la Edad Media, la enseñanza superior va a hacer del escrito una de sus herramientas fundamentales. Junto a las explicaciones comentarios de los profesores, la toma de apuntes en las clases se convierte en habitual y el trabajo en torno a los textos escritos se hace cada vez más corriente. Contribuye a ello el auge de la técnica intelectual del comentario de textos, —introducido por los humanistas—, y el mayor

40 BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé. “Los colegios de jesuitas y la educación de la juventud”, in *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España 1: Edades Antigua, Media y Moderna*. Madrid, BAC, 1995, (pp. 644-682), cita en 654.

41 *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu* (Plan oficial de estudios de la Compañía de Jesús).

acceso de los estudiantes a los libros, facilitado en gran medida por la mayor disponibilidad de ejemplares en las bibliotecas propiciado por la imprenta y también por los sistemas de *pecia* y de la *pronunciatio*. El primero consistía en que las estaciones librarias de las universidades mantuviesen los libros «en rama», es decir en cuadernillos sueltos sin encuadernar, para que de esta forma varios estudiantes pudiesen llevárselos e ir copiando un mismo libro al tiempo. El segundo sistema consistía en la copia de los libros al dictado. De cualquier forma el libro va convirtiéndose progresivamente en centro de la actividad docente universitaria, en especial las obras de Aristóteles, que constituyen la piedra angular sobre la que gira todo el conocimiento occidental hasta mediados del s. XVII.

Los nobles y aristócratas con interés en las artes y las letras, acudían a las Academias. En este tipo de elitistas centros de enseñanza, se practicaba un protocolo de aprendizaje muy distinto al de las universidades. Como señala Pedro Cardim, la actividad de las academias «consistía fundamentalmente en un trueque erudito de información cultural, arbitrada por códigos de honor y galantería, y en el que se utilizaban la tertulia, la discusión y el mecenazgo artístico, como formas de aprendizaje e intercambio. Todo ello desarrollado de una forma lúdica, sin los rigores de la disciplina y el esfuerzo».⁴²

Debido a este favorable ambiente intelectual y a la mejora de los sistemas postales, se extiende la práctica del género epistolar entre nobles cultivados y eruditos, para quienes el latín era el vehículo universal que permitía la comunicación entre los europeos cultos de distintas lenguas maternas.

Este crecimiento del interés de las elites por la cultura, condujo a que las grandes y valiosas colecciones de libros empezasen a ser parte fundamental de muchos patrimonios familiares. Eran raros los palacios que se construían sin que hubiese una estancia o un gabinete dedicado al estudio y la lectura. Cósimo de Médici el Viejo, en la primera mitad del s. XV, formó una gran biblioteca, que sus descendientes se afanaron igualmente en acrecentar con nuevos y valiosos libros, entre ellos destaca Lorenzo el Magnífico quien da forma definitiva a la colección, que acabaría siendo conocida como la Laurenziana Medicea. Las familias reales europeas participaban de este clima cultural favorable y comenzaron también la formación de grandes colecciones, que más tarde acabarían por convertirse en el germen de las grandes bibliotecas nacionales.⁴³

1.3 EL REPERTORIO DE LETRAS EN LA EDAD MODERNA

En las postrimerías de la España Medieval y los albores de la Moderna el panorama lingüístico hispano resulta un tanto complejo, debido principalmente a la gran cantidad de lenguas vernáculas, todavía en fase de formación, cuya gramática y ortografía permanece en constante cambio. De forma paralela, en relación con la escritura, son también muchos y de muy variada índole los tipos de letra de mano que se utilizan, cada uno de ellos asociado a un uso concreto.

⁴² CARDIM. Op. Cit. (pp. 285-288)

⁴³ Ídem. (p. 273)

Si nos atenemos a la finalidad de la escritura, de lo cuál depende gran parte del aspecto final de los caracteres, podríamos establecer dos categorías principales:

- a. La escritura cursiva o vulgar, trazada con urgencia y fluidez; donde podemos encontrar escrituras como la *cortesana* y la *procesal*, esta última llegará hasta el s. XVII en una forma degenerada llamada *procesal encadenada*.
- b. La escritura magistral o sentada, trazada sin prisa con pericia y esmero por manos expertas en las páginas de códices valiosos. Entre las que podemos encontrar las escrituras *góticas de textura* o la *redonda* de libros de iglesia.

Según explica el profesor Eufasio Alcázar en su curso de grafología, la escritura magistral o formada de los libros de aquellos tiempos «...era esquinada sin enlace, decorativa, y resultaba lenta y trabajosa, no era aplicable a los documentos y trabajos usuales, mientras que las letras utilizadas para ellos, cortesana y procesal, derivaban en una grafía cada vez más confusa e inextricable [...] Santa Teresa en sus *Cartas* y Luis Vives en sus *Diálogos* se quejaban del mal estado en que se hallaba la escritura. [...] La escritura era una enmarañada algarabía de confusos garabatos enlazados en incontenible confusión. [...] Era urgente poner remedio al mal».⁴⁴

Los maestros calígrafos se plantearon cuál de los estilos de letra convenía enseñar a este nuevo público ávido de lectura surgido con la imprenta. Hubo un gran debate en torno a la conveniencia de aprender uno u otro tipo de escritura; mientras unos abogaron por la gótica tradicional en sus diferentes variantes, los más aventurados apostaron por la nueva redonda humanística o incluso por su forma cursiva todavía en fase de formación.⁴⁵

Mientras tanto, existió en la España del s. XV un tipo de escritura practicado por los amanuenses del círculo de la corte, cuyas formas envolventes conectan formalmente con algunos motivos decorativos del estilo plateresco, y cuya trayectoria es paralela al progresivo fortalecimiento político de la monarquía española: la letra *cortesana*. La relevancia de este tipo de escritura, se debe a que llegó a convertirse en marca simbólica del poder político hispano y aspiró a convertirse en la primera letra nacional española, desde los tiempos de la escritura visigótica. Sin embargo la irrupción de las corrientes italianas, impuso progresivamente una letra «fecha al itálico modo», la letra humanística, que acabó con las pretensiones de la redonda cortesana.⁴⁶

Podría servir como muestra de los estilos de letra corriente utilizados en aquella época los mencionados por Juan de la Cuesta en su tratado de 1589 y entre los que describe los siguientes: la *cursiva*, la *redondilla tirada*, la letra del *gripho* (que es casi hermana de la cursiva) para cartas misivas..., además de las escrituras de libros de iglesia y cantorales.⁴⁷

44 ALCÁZAR. Op. cit. (p. 60)

45 GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. «La Paleografía y las Escuelas Caligráficas Españolas». Op. cit. (pp. 137-148)

46 RUIZ, Elisa. «La escritura humanística y los tipos gráficos derivados». *Introducción a la paleografía y diplomática general*. Editor: Ángel Riesco Terreros. Madrid, Editorial Síntesis. 2000, (p. 163).

47 CUESTA, Juan de la. *Libro y Tratado para enseñar leer y escriuir brevemente y con gran facilidad, cõreta pronunciacion y verdadera ortographia todo Romance Castellano... compuesto por Iuan de la Cuesta vezino de Valdenuño Fernandez. Dirigido al Serenissimo Principe don Phelipe nuestro Señor. Alcala en casa de Iuan Gracian que sea en gloria. Año. 1589.* (ed. facs. dig. Universidad de Valencia) (fol. 25 v.)

1.3.1 La escritura documental. La *letra de albaláes*, la *cortesana* y la *procesal*

Como ya se ha indicado, es frecuente en el ámbito de la paleografía el estudio separado de la escritura utilizada en los documentos y la utilizada en los códices. Sin embargo, es precisamente durante el periodo de la escritura gótica cuando comienzan a romperse las diferencias existentes entre unos y otros. A lo largo de la Edad Media, se produce una disminución de los textos escritos en lengua latina y los códices escritos en lenguas vernáculas son cada vez más abundantes, pareciéndose cada vez más a ellos la escritura de los documentos.⁴⁸

Ningún tipo de letra a lo largo del desarrollo de la escritura latina en España realiza una evolución más completa y perfecta que la *cursiva gótica documental*. Pudiendo dividirse todo este proceso evolutivo en tres periodos, representado cada uno de ellos por sendos estilos de letra: la *letra de albaláes*⁴⁹, la *cortesana* y la *procesal*. Estilos que se utilizaron en cancillerías y oficinas de todo tipo de manera consecutiva y que son conocidas de forma genérica como góticas cursivas castellanas.

La primera de ellas es la *escritura de albaláes* que se utilizó en ellos entre los siglos XIII y XIV y es de la que derivan la *procesal* y la *cortesana*. La *letra de albaláes* recibe su nombre de forma impropia pues en este tipo de documentos se utilizaron también otros tipos de letra.⁵⁰ Tal denominación se debe al Padre Esteban Terreros, por haberla encontrado en muchos de estos documentos, pero la aparición de esta escritura es anterior por lo que se produce un cierto anacronismo. Algunos posteriormente han intentado solventar la incongruencia promoviendo un cambio apelativo, pasando a denominarla gótica cursiva fracturada o angulosa.⁵¹

La *cortesana* es la escritura documental por excelencia en tiempos de los Reyes Católicos y es derivada de la anterior. La *cortesana* tiene una corta vida comenzándose a ser utilizar a finales del s. XIV hasta comienzos del s. XVI. En su tramo final del último tercio del s. XV resulta muy influenciada por las formas itálicas y es finalmente desplazada en el campo de la documentación privada por la humanística, desapareciendo antes de la primera mitad del s. XVI. El nombre de cortesana no hace referencia a su aspecto gráfico, ni a su derivación a partir de la escritura gótica; en cambio, alude con toda claridad a la clase social y al ámbito al que pertenece, pues se refiere a ser el estilo de letra utilizada habitualmente por los escribanos y secretarios de la corte.⁵² Sus características formales son la fuerte ligazón entre letras, generalmente por su parte superior; la tendencia a encerrar sílabas y aún palabras enteras en amplias espirales envolventes que surgen como consecuencia de unir los terminales inferiores con los signos generales de la abreviación y por último la creación de abreviaturas muy estilizadas.⁵³

Por último la letra *procesal*, que debe su nombre a que fue usada fundamentalmente en los procesos, no es otra cosa que la degeneración o corrupción de la letra cortesana. Hacia finales del

48 CUENCA MUÑOZ, Paloma. «La escritura gótica cursiva castellana: su desarrollo histórico» *III Jornadas Científicas sobre Documentación en la época de los Reyes Católicos* Universidad Complutense de Madrid, 2004. (pp. 24-34)

49 Albalá. RAE. (Cf. *albarán*). 1. amb. Carta o cédula real en que se concedía alguna merced, o se proveía otra cosa. 2. amb. Documento público o privado en que se hacía constar algo.

50 MORTERO Y SIMÓN, Conrado. *Apuntes de iniciación a la paleografía española de los siglos XII a XVII*. Instituto Luis Salazar y Castro (CSIC). Madrid, Hidalguía, 1979. (p. 58)

51 CUENCA MUÑOZ, Paloma. Op. cit. (pp. 24-34)

52 Ibídem.

53 MORTERO Y SIMÓN. Op. cit. (p. 58)

s. XV la escritura cursiva empleada especialmente en las escribanías y en las oficinas judiciales fue degenerando y complicándose cada vez más, hasta dar por resultado la llamada *letra procesal*, que no desterró completamente el uso de la denominada *cortesana*. Sus características formales son: mayor amplitud de letra, gran deformación, *ductus* o trazado más rápido, se rehuyen las angulosidades distintas y toda la grafía se extiende en forma considerable como resultado de la multiplicación viciosa de los elementos de enlace.⁵⁴ Además aumenta el número y la complejidad de las abreviaturas con respecto a la cortesana, lo que unido a la degeneración de sus formas llevó a esta letra al extremo tal de ser prácticamente ilegible. Pero a pesar de las prudentes medidas dictadas por la Reina Católica que intentó desarraigarla, los escribanos del s. XVI siguieron aferrados a ella.

En el siguiente documento que aparece en la *Escuela Paleographica* (1780) del P. Merino, tomado a su vez del P. Terreros, puede observarse el interés de las autoridades en fomentar el uso de la letra cortesana frente a la procesada:

«La Reyna Doña Isabel en una carta de Arancel de los Escribanos del Concejo , fecha en Alcalá á tres de Marzo de 1503 [...] manda, que se pague á diez maravedises cada hoja de pliego entero , escrita fielmente de buena letra cortesana , y apretada , e no procesada ; de manera que las planas sean llenas , y no dejando grandes márgenes , e que en cada plana haya a lo menos 35 renglones , e quince partes en cada renglón. E si la escritura fuere de mas , ó menos letra , que se lleve al respecto &c.»⁵⁵

A pesar de todos los intentos, la *procesal* era preferida por los escribanos frente la *cortesana* y llegó a ser la más usada en el s. XVI en toda la península, no terminando por desaparecer de nuestra escritura hasta bien entrado el s. XVII.⁵⁶ Al final de esta centuria, en esta escritura ya no había separación entre las palabras, las ligaduras exageradas hacían que renglones enteros pudieran escribirse sin alzar la pluma, llegando las líneas a no ser más que una sucesión de bucles y ondulaciones, atiborradas de caprichosas deformaciones y enlaces arbitrarios. Por ello se la ha denominado también como *procesal encadenada* o «de cadenilla». La corrupción de esta escritura hace que los paleógrafos la consideren como una de las más degeneradas y más complejas de transcribir.

1.3.2 La escritura humanística o letra *antiqua*

A lo largo de toda la Historia de la escritura latina podría establecerse una relación estrecha entre los procesos evolutivos de la forma escrita y los acontecimientos políticos y culturales. Por ejemplo: el auge de la literatura latina en los siglos de la República y la consolidación del Imperio con Augusto coincide con la formulación de la *romana capital*; la expansión del Cristianismo en el s. III tiene gran relación con el ciclo nuevo de la escritura romana y la aparición de la escritura *uncial*; las invasiones bárbaras provocan la segmentación del sistema latino de escritura en las llamadas *escrituras nacionales*; la revisión de los textos sagrados en la época carolingia coincide con la creación de la escritura *carolina*; y por último la aparición de nuevos modos de lectura en las ciudades y de las universidades, culmina con las escrituras *góticas*. Sin embargo, la escritura

⁵⁴ MORTERO Y SIMÓN. Op. cit. (p. 59)

⁵⁵ MERINO. Op. cit. (p. 305)

⁵⁶ MORTERO Y SIMÓN. Op. cit. (p. 59)

humanística tiene una aparición desconcertante en relación a lo que había sido hasta entonces la historia de la escritura. El desarrollo de la escritura humanista es un proyecto cultural deliberado y consciente, llevado a cabo por un elitista grupo de intelectuales que propugnaron un retorno voluntario a formas gráficas obsoletas, al margen de las tendencias del momento.⁵⁷

Los humanistas se sumergieron en las bibliotecas de los monasterios más antiguos, en busca de textos clásicos genuinos de los autores griegos y romanos. Apasionados por sus hallazgos, los copiaron literal y formalmente, sin percatarse del error, pues aquellos códices en realidad no estaban escritos por los antiguos romanos, sino que eran transcripciones de los siglos IX al XII hechas por clérigos y monjes en minúscula carolina. Hay que tener en cuenta que a pesar del exacerbado interés de los humanistas en la antigüedad grecolatina, en esta época se desconocían muchas cosas acerca de ella. En contra de lo que suele pensarse, el Humanismo no fue un fenómeno generalizado sino más bien la manifestación intelectual de tan sólo un grupo de eruditos de la élite, que sucedía al mismo tiempo que los labriegos cultivaban hortalizas entre las ruinas del foro romano sin prestarles demasiada atención.

Al notario florentino Poggio Bracciolini,⁵⁸ se le atribuye la virtud de ser el creador de la escritura humanística, en colaboración con un grupo de intelectuales de la Universidad de Bolonia. Francesco Petrarca fue uno de los principales motores intelectuales de aquel proyecto, al que contribuyeron también los escribanos de la cancellería florentina Coluccio Salutati y Niccolò Niccoli, éste último en 1425 regentaba una escuela en Florencia en la que ya se enseñaba este estilo de letra antigua.

Bracciolini, se propuso dar forma a un nuevo tipo de letra que diera cauce a las inquietudes humanistas de recuperación de los valores clásicos. Para lograr ese objetivo dirigió su interés hacia la letra carolingia, que había servido de vehículo de transmisión para las obras de Cicerón o Aristóteles y que habían estudiado en los códices de los monasterios. Así pues, la minúscula humanista es en realidad una mera puesta al día de la escritura carolingia, siendo ahora adaptada a las reglas de la nueva lengua vernácula. Llamaron a esta letra *littera antiqua*, en contraposición a «letra moderna», es decir, la escritura vigente en aquel momento y que los humanistas repudiaron denominándola gótica, por considerarla como expresión de la brutalidad y la falta de refinamiento de los pueblos bárbaros, que habían sido los causantes de la destrucción de Roma.⁵⁹ Y es también una reacción frente al creciente barroquismo de la letra gótica que se estaba convirtiendo en ilegible.

57 ROMERO TALLAFIGO, Manuel. (Catedrático de Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Sevilla) <<http://www.personal.us.es/tallafigo/humanistica%20.htm>>

58 Poggio Bracciolini (1380-1459) Escribió una exitosa historia de Florencia, trabajó para Cosme de Medicis y fue secretario de varios papas. Fue un verdadero cazador de manuscritos, emprendiendo expediciones cuidadosamente organizadas por los principales monasterios de Europa, y gracias su condición de secretario pontificio, en tan solo cuatro viajes pudo copiar o sacar de bibliotecas francesas, suizas y alemanas como las de Cluny, Saint Gall, Fulda, o la catedral de Colonia, valiosos manuscritos con obras de Plauto, Lucrecio, Cicerón, Quintiliano, Columela, Celso y Frontino, entre otros.

59 Fue al humanista Lorenzo Valla, (1407-1457) a quien se debe el adjetivo 'gótico' que fue aplicado en sentido despectivo e injurioso a la escritura y al arte posteriores al románico, y que los humanistas hicieron suyo. Sin embargo desconocían los humanistas que las escrituras góticas que tanto denostaban, procedían también de su admirada escritura carolingia.

Petrarca, en varias de sus cartas, fue el primer humanista en expresar abiertamente su predilección por aquella letra antigua y el rechazo de las escrituras góticas.⁶⁰ Ante la contemplación de un texto de San Agustín de un códice que le había sido regalado por Giovanni Boccaccio y que estaba escrito en letra carolina del s. XI expresa las siguientes palabras de alabanza: «*vetustioris litterae maiestas... omnis sobrius... ornatus*». Para Petrarca el ideal de la escritura era aquella cuya letra fuese: «cuidada, clara y que fuera bien captada por los ojos», mientras que se refería a la escritura gótica en los siguientes términos: «que era vaga y lujuriosa, más propia de pintores debido a sus trazos artificiosos, y apropiada para cualquier cosa menos para ser leída».

Aunque sus comienzos tienen su origen en el s. XIV, la escritura humanística llega a su cima en la segunda mitad del XV. Se hicieron códices lujosos conteniendo transcripciones de textos clásicos, copiados con esta escritura antigua. La posesión de dichos códices fue signo de distinción entre los bibliófilos exquisitos y los doctos intelectuales del Humanismo, pero nunca llegó a generalizarse el uso de esta escritura entre médicos, teólogos o juristas, que siguieron usando alguno de los estilos góticos.

La verdadera difusión de la letra antigua fue en calidad de letra de plomo. Con la llegada de la imprenta, los grabadores de punzones se afanaron enseguida en trasladar la letra humanística a los moldes, que fueron conocidas a partir de entonces, también como *romana* o *romanilla* de imprenta. Las versiones que hicieron Nicolás Jenson, Aldo Manucio o Claudio Garamond entre otros, lograron universalizar definitivamente esta forma de escritura, hasta convertirse de aquí en adelante, en el paradigma de la letra impresa de lectura. Con la *antigua* se inaugura la larga tradición tipográfica romana, que sujeta a pequeños reajustes estilísticos en épocas posteriores, sigue siendo todavía hoy, soporte para la gran mayoría de los textos que leemos.

Parece que fue en 1465 en la imprenta de Konrad Sweyheim y Arnold Panartz de Subiaco donde se traslada por primera vez la humanística al plomo. A este primer intento inicial le siguieron otros de mayor trascendencia realizados en Venecia, por lo que acabaría por darse el nombre de *venecianas* a este grupo de tipografías primigenias; proyectos como el de los hermanos Spira de 1469, el de Nicolás Jenson de 1470 o el que llevó a cabo Francesco Griffo en las postrimerías del siglo con distintos alfabetos grabados para Aldo Manucio y que dejaron huella impresa en el celeberrimo *Hypnerotomachia Poliphili*.⁶¹

En la imprenta italiana —la más prolífica en la segunda mitad del s. XV— se prefirió el uso de estos caracteres romanos en vez de góticos como los que había empleado Gutenberg en su proyecto inicial. El enorme influjo cultural del Renacimiento italiano tiene también en el uso de la letra romana uno de sus signos, extendiéndose por toda Europa excepto en los países germánicos donde persiste el uso de las góticas. Esta preferencia es probablemente debida en un primer momento al triunfo en Alemania de los autores teológicos sobre los humanistas en el debate filosófico universitario; y más adelante el uso de la gótica se reveló como una magnífica manera de escenificar la oposición de la Reforma frente a las instancias católicas fieles a la escritura romana.

En España, debido a las conexiones políticas y a la cercanía cultural con Italia, la letra humanística penetra primero en el Reino de Aragón, mientras que en Castilla su introducción se

60 Ep. fam. lib. XXIII, epíst. 18 y 19. *Epistolae familiares and Seniles*. Venecia, J. & G. de Gregorius, 1492.

61 MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía, del signo caligráfico a la pintura abstracta*. Prólogos de Gérard Xuriguera y Keith Adams. Valencia, Campgràfic, 2005. (p. 192)

produce más tarde y a través de una vía diferente, como consecuencia del influjo humanista procedente de los Países Bajos. La corona castellana fue fiel durante más tiempo a los postulados estéticos góticos, por lo que perduró este tipo de escritura tanto en la letra de mano como en la de imprenta. La letra antigua en versión caligráfica fue de uso muy reducido en España, sin embargo tuvo gran aceptación su versión mecánica, que ha sido conocida tradicionalmente en nuestro país, como *romanilla* o *redonda* de imprenta.

Características generales de la escritura humanística:

1. En el Renacimiento las formas gráficas se atienen a la idea general de orden. La geometría que sostenía los fundamentos de la arquitectura, podía ser válida para explicar la armonía entre las distintas partes de la figura humana, de los demás cuerpos de la naturaleza y porqué no, también de la forma de las letras. El principal interés se centra en la escritura de la antigua Roma y en especial de la monumental *romana capital cuadrada* cuyos caracteres se descomponen en figuras geométricas ideales, como cuadrados, círculos o triángulos, intentando encontrar en las letras los mismos principios racionales universales que existen en otras formas visibles.

Algunos de los trabajos más rigurosos en relación a esta materia se los debemos a autores que no pertenecieron ni al gremio de los calígrafos ni al de los tipógrafos, pero que reservaron un espacio en sus tratados donde ocuparse de la forma y proporción de los caracteres. Los más interesantes son los del matemático italiano Luca Pacioli,⁶² el artista alemán Alberto Durero⁶³ y al inclasificable y polifacético impresor francés Geofroy Tory.⁶⁴ Entre los autores españoles Juan de Iciar en varias de sus planchas de su *Arte subtilissima...* ofrece muestras de la geometría de la capital cuadrada a la que llama escritura latina y desconcertantemente también gótica, pero reconoce que sus modelos están tomados directamente del tercer libro de geometría de Durero.

2. Esta búsqueda del orden racional supremo conduce al desprecio por el adorno superfluo, así como de cualquier otro trazo que no sea necesario y funcional, muestra de ello es la renuncia a los enlaces y las ligaduras en la humanística.
3. Buena legibilidad. La letra carolina era considerada como un modelo ideal, la redondez y sencillez de sus formas la convertían en clara y legible.
4. La integración del alfabeto mayúsculo y minúsculo en un sistema único constituye uno de los hitos más trascendentes de la historia de la escritura. Los humanistas en un primer momento utilizaron algunas de las mismas mayúsculas que acompañaban a la escritura carolingia en los códices, como unciales, lombardas u otros estilos, pero enseguida se percataron de que estas mayúsculas no reflejaban el ideal clásico que perseguían. Coincidiendo con la reivindicación de la escritura de Roma, los humanistas empezaron a usar los caracteres de la *romana capital cuadrada* junto a la minúscula humanística

62 PACIOLI, Fr. Luca de. (1445-1517). *De Divina Proportione*. Venecia, 1509. Madrid, Ediciones Akal, 1987.

63 DURERO, Alberto (1471-1528). *Unterweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt*. Nuremberg, 1525. *De la Medida*. Edición de Jeanne Peiffer. Madrid, Akal Ediciones, 2000.

64 TORY, Geofroy. *Champ Fleury. Art y science de la vraie proportion des lettres*. Gilles de Gourmount, 1529. (ed. facs. MAME Imprimeurs: Bibliothèque de L'Image. Tours, Francia, 1998).

formando un alfabeto dual que a pesar de su aparente incongruencia inicial perdurará hasta nuestros días.

La culminación de este proceso de integración vino de la mano del *intagliator* o grabador de punzones de imprenta al servicio de los primeros impresores establecidos en Italia, que con su versión tipográfica de la escritura *antiqua* sentaron las bases de los universales tipos romanos. Cuando los grabadores de punzones se propusieron la utilización conjunta de ambos alfabetos, se percataron de las diferencias estructurales entre ambos estilos. Las capitales eran un alfabeto lapidario dibujado o pintado para ser posteriormente esculpido en la piedra. Su característica más relevante eran las serifas con las que se remataban los astiles de los caracteres, que además de constituir un rasgo estético de primer orden, tenía un origen práctico consistente en proporcionar al cincel una salida airosa y aseada desde el interior del surco a la superficie de la piedra. Por el contrario, la minúscula *antiqua* era una letra de origen caligráfico en la que podía reconocerse claramente la impronta de la pluma. La naturaleza distinta de ambos sistemas perjudicaba la armonía del *dueto* lo que obligó a los tipógrafos humanistas a elaborar un plan que acercase formalmente ambos alfabetos. La solución consistió en rebajar fuertemente la huella caligráfica de la minúscula, sustituyendo aquellos remates procedentes del sesgo de la pluma por otros estructuralmente más afines a los originados por el cincel en la mayúscula.

La escritura humanística trajo consigo algunos cambios ortográficos:

- La mayoría de las letras siguieron fieles al estilo carolingio: la [a] es de tipo uncial como en la carolina, pero más vertical. La [d] es de astil recto. La [i] que no llevaba tilde en la escritura carolingia, pero sin en la gótica, vuelve a perderlo en la humanística.
- Sin embargo se incorporaron algunas aportaciones de la escritura gótica, como el uso generalizado de la [r] en forma de ‘2’, aunque a veces alterna también con la [r] derecha. Desaparece la [t] carolingia curva, en favor de la *t* recta de la escritura gótica.
- La [u] al principio de palabra adquiere forma aguda [v].
- Las astas descendentes de la [p] y [q] se rematan con ligeros trazos o gracias horizontales u oblicuas. Los ascendentes de letras como la [d], la [b], o la [l], pierden el grueso remate de su parte alta que había en la carolingia.
- Las ligaduras quedan limitadas a los nexos [ct, st, &]. El purismo clasicista de los humanistas, lleva a que los diptongos [æ] y [œ] abandonen las leyes de Meyer y se escriban con la normalidad de la escritura latina clásica.
- Las abreviaturas se reducen al máximo y se unifican las restantes. Se terminó con el complejo sistema medieval de abreviaturas, que había llegado a ser muy hostil para el lector, y que además estaba pensado para el latín, y ahora la lengua común era el romance. Además ya no había necesidad de ahorrar tiempo o espacio escribiendo con multitud de abreviaturas, la imprenta lo hacía innecesario y la taquigrafía podía resolver el problema cuando existiera una verdadera necesidad de premura.

5. Por último la humanística podía ser una escritura sentada o ser susceptible de aceptar una versión cursiva inclinada, la llamada *cursiva humanística corriente*.

Uno de los primeros autores españoles que se ocupan de la escritura *antigua* es Francisco Lucas. Según su criterio la *antiqua* tendría que observar las siguientes características:

- a. En primer lugar la principal proporción que habría de guardar la letra Antigua es que fuese cuadrada, es decir que tenga lo mismo de ancho que de largo.
- b. Las ligaduras que se permiten en la letra *antigua* eran las siguientes: [ft, ct, ff, fi].⁶⁵
- c. Con respecto al espaciado entre caracteres establece las mismas reglas generales que para la *redondilla*, pero advierte que se ha de poner especial cuidado con el espacio entre caracteres cuando coinciden juntas dos letras redondas, o una redonda o con una recta en cuyo caso ha de ser el mínimo posible.⁶⁶

1.3.3 Una variante de escritura humanística cursiva, la letra *cancellaresca*

El verdadero origen de la escritura *cancellaresca* es una de las cuestiones más controvertidas entre los estudiosos de la historia de la escritura. Hoy viene siendo aceptado que la *cancellaresca* es producto de la confluencia de distintos estilos de escritura que culminan en la formulación de una escritura cursiva, que podríamos denominar como *lettera antiqua corsiva* o *humanística cursiva* que acabó siendo tan propia del Humanismo como la propia *lettera antiqua* redonda.⁶⁷ Como ocurre con casi todas las formas de escritura que han ido surgiendo a lo largo de la historia; de forma paralela al uso de la letra magistral, suele desarrollarse una forma de escritura corriente cursiva. Sin embargo, en el ámbito de la Paleografía en general y en opinión de algunos estudiosos en particular como Giorgio Cencetti, no creen que la letra *cancellaresca* fuese simplemente un *ductus* cursivo de la letra humanística redonda y escudriñan sus orígenes hasta emparentarla con estilos como la gótica notarial italiana,⁶⁸ una de las escrituras de ojo ovalado y *ductus* cursivo, herederas de letra carolingia, que se extendieron por Europa desde el s. XII coincidiendo con la generalización del arco apuntado y la proliferación de los gremios laicos de escribanos, las llamadas góticas notariales.⁶⁹

65 LUCAS, Francisco. *Arte de escribir de Francisco Lucas, diuidida en quatro partes. Va enesta vltima impression ciertas tablas que no estauan impressas, corregido y emendado por el mismo autor. Dirigida a la s.c.r.m. del rey don Philippe. II.* Madrid, Francisco Sanchez, 1580. (ed. facs. Introducción de Ana Martínez Pereira. Biblioteca Litterae, Madrid, Editorial Calambur. 2005). (fol. 80 r.)

66 Ídem. (fol. 81 r.)

67 MEDIAVILLA. Op. cit. (pp. 194-205).

68 ROMERO TALLAFIGO, Manuel. Catedrático de Ciencias y Técnicas Historiográficas, Universidad de Sevilla: <<http://www.personal.us.es/tallafigo/humanistica%20.htm>>

69 CENCETTI, G. *Lineamenti di storia della scrittura latina*, Bologna, 1954. (pag. 292 y ss., donde discute la nomenclatura y génesis de este tipo de escritura).

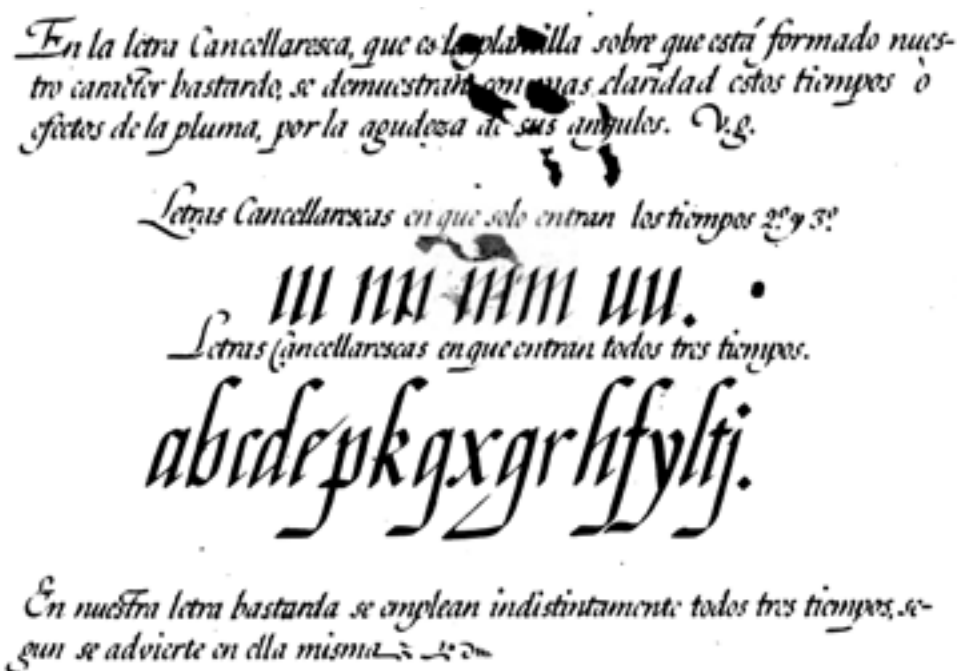


fig. 3 Lámina 1ª de la p. 57 del *Arte de Escribir* de Esteban Ximénez de 1789, en la que explica los tiempos o efectos de la pluma que intervienen en la formación de la letra *cancillerescas* y que le confieren su angulosidad característica.

B. L. Ullmann⁷⁰ atribuye al escribano de la cancillería florentina Niccolò Niccoli ser el creador de esta nueva forma de escritura cursiva que entre 1423 y 1432 apareció en algunos documentos de aquella cancillería. Bartolomeo Sanvito, Coluccio Salutati⁷¹ y otros escribanos contribuyeron también a dar forma a esta variante inclinada de la letra humanística. Debido a su nacimiento en el seno de las cancelleías, más adelante en el s. XVI «El Vicentino» le daría el nombre de *lettera cancellaresca*.

Palatino se refiere a ella como *cancellaresca romana*,⁷² pues la forma final de este estilo sería fijada definitivamente por los escribanos de la Cancillería Vaticana de Roma donde comienza a usarse a partir de 1420 y es conocida como *lettera di brevi*.⁷³ Si la ciudad de Florencia había sido el epicentro del surgimiento de la letra humanística, Roma lo fue respecto de la *cancellaresca*.

70 ULLMAN, B. L. *The origin and development of humanistic script*, Roma, 1960. Interesa también el reciente trabajo de Th. Frenz: *L'introduzione della scrittura umanistica nei documenti e negli atti della curia pontificia del secolo XV*, Città del Vaticano, 2005.

71 Coluccio Salutati (1330-1406) Amigo de Petrarca y escribano de la cancillería de Florencia, ocupó más tarde cargos importantes en la república florentina. Fue un gran conocedor de las diversas formas en que los textos antiguos podían haber sufrido corrupciones. Consiguió textos de Catulo y Tibulo; descubrió el *De Agricultura* de Catón y colecciones completas de las cartas de Cicerón.

72 NESBITT. Op. cit. (p. 82)

73 Ídem. (p. 67)

Las principales diferencias entre la letra *cancellaresca* y la humanística son el resultado de la aplicación a esta última de un *ductus* cursivo debido al trazado rápido y expeditivo que exigía el trabajo de las cancellerías. Las consecuencias son las mismas que en cualquier otro estilo de escritura cuando esto ocurre, y son las siguientes:⁷⁴

1. La letra pasa de ser ‘sentada’ a inclinarse en el sentido de la escritura.
2. Las letras sufren un estrechamiento del ojo que hace que las redondas se vuelvan ovales.
3. Además los caracteres tienden a escribirse más juntos que en la humanística sentada.
4. Los caracteres comienzan a trabarse fuertemente los unos con los otros.
5. Los ascendentes se alargan, llegando a ser tanto como dos veces el cuerpo de la minúscula.
6. El vigor de su trazado conduce a un alejamiento de las formas redondeadas de la *antiqua* ganando aspereza, emparentando formalmente con algunos estilos del gótico corriente.

La imprenta había terminado con la producción de códices manuscritos en letra *antiqua*; ya que los libros humanistas se imprimían ahora con tipos romanos. Por el contrario su versión cursiva, la *cancellaresca* gozó de un fulgurante éxito, así como de una rápida difusión fuera de Italia al propagarse en los documentos expedidos desde la Cancillería Papal Romana, llegando a convertirse en la base de la mayoría de las letras nacionales posteriores.

La introducción en nuestro país de la letra *cancellaresca* es de vital importancia en el desarrollo de la historia de la escritura española, por constituir el germen de nuestra bastarda. Además de las muestras de *cancellaresca* llegadas a España a través de la burocracia papal, con la conquista de Nápoles por Alfonso V de Aragón en 1443 comenzó un periodo de cercanía política y cultural con Italia que se prolongaría varios siglos y que en materia de escritura se concretó también en la llegada de una cohorte de escribanos italianos que introdujeron en la península las escrituras humanísticas y entre ellas la *cancellaresca*. En muy poco tiempo se convirtió en una letra apta para todo tipo de usos aunque no consiguió terminar con la persistencia de algunos estilos de escritura vinculados fuertemente con algunas profesiones, como la *escritura procesal*, que perduraría todavía dos siglos más.

Una de las muestras más tempranas de *cancellaresca* es recogida por P. Andrés Merino en su manual de paleografía. La figura 4 reproduce la lámina nº 35 de la p. 312 de la *Escuela Paleographica* en la que aparece una muestra de escritura *cancellaresca* fechada en 1508 de la cuál el autor dice lo siguiente:

«La letra del Santo, como se ve en el ejemplar, fielmente sacada, es muy buena; y yo creo, que ésta era la común que entonces se enseñaba, a los que no habían de ser Escribanos, porque en este libro de recepciones todas las letras de los Colegiales, que escribían la suya, son muy semejantes a ésta. La de Ambrosio de Morales es de la misma especie; y también otras notas, que se encuentran de gentes, que no hacían profesión de escribir bien. Siendo esto así, hubiera sido mucho mas ventajoso, que todos hubieran seguido este pensamiento humilde, y con esto os hubieran librado de mucho trabajo, pleytos, y desazones.»; «...Ésta era la letra vulgar, y llana de aquellos tiempos; y el que la considere bien, hallará,

74 NESBITT. Op. cit. (p. 68)

que todos los grandes Maestros de aquel siglo, que se precian de inventores de la letra Cancillerasca, no hicieron mas que corromper, lo que estaba bien hecho. Por esta causa qualquier novador, aunque exagere hasta el Cielo sus inventos, se hace sospechoso, y no se le debe dar credito, sino después de una muy escrupulosa averiguacion del cumplimiento de sus promesas.»⁷⁵

De este párrafo podría deducirse que la *cancillerasca* era de uso común en la España de principios del s. XVI entre escolares y gentes corrientes, mientras que en la mayoría de las cancellerías hispanas prevalecían estilos como la letra procesal a la que seguían aferrándose los escribanos profesionales.

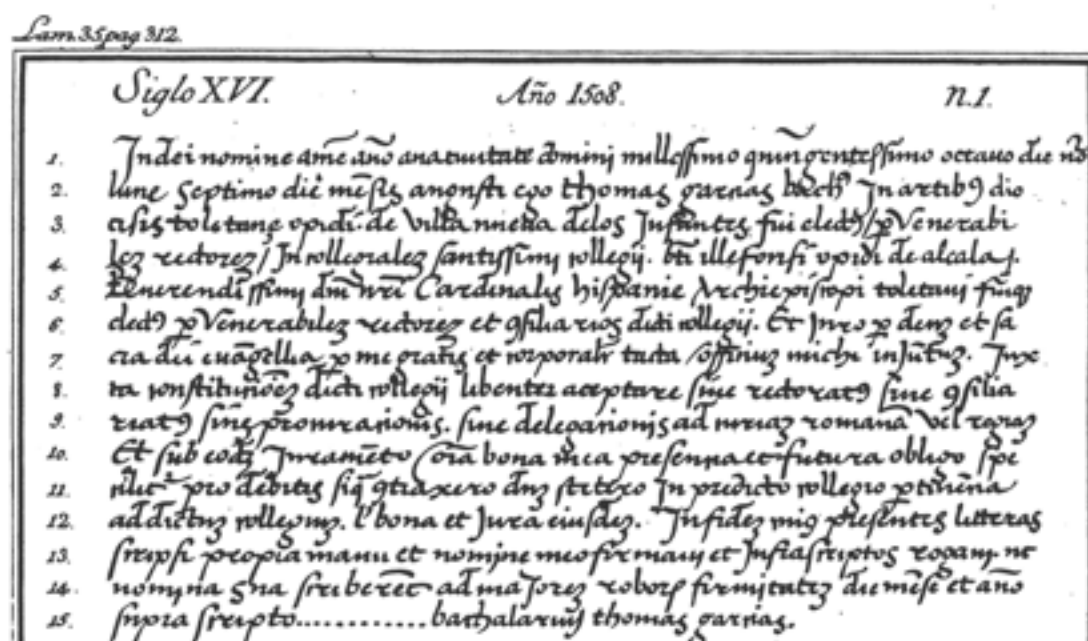


fig. 4 Lámina n.º 35 de la p. 312 de la Escuela Paleographica del P. Merino.

Muestra de escritura *cancillerasca* fechada en 1508 aparecida en la Sobre la cuál el autor dice: «La letra del Santo, como se ve en el ejemplar, fielmente sacada, es muy buena; y yo creo, que esta era la común que entonces se enseñaba, a los que no habían de ser Escribanos, porque en este libro de recepciones todas las letras de los Colegiales, que escribían la suya, son muy semejantes a esta...»

El primer autor que se ocupa en España de formular la letra *cancillerasca* es Juan de Iciar, pues aunque menciona la *bastarda* en alguna de sus láminas, la letra que propone en sus libros es en realidad todavía una *cancillerasca* de perfiles muy agudos. En el manual dialogado de su discípulo Pedro Madariaga (1565) dos personajes: el vizcaíno Gamboa y el castellano Manrique, departen sobre la letra *cancillerasca* de la que dicen ser la base «de cuántos géneros de letras bastardas se han

75 MERINO. Op. cit. (p. 315)

usado, ò puedan usarse en el Universo».⁷⁶ No es hasta mediados del s. XVI cuando se introduce en nuestro país la bastarda, otra letra de origen italiano, que conservará dicho nombre en España, como indica el calígrafo español Francisco Lucas en su famoso *Arte de Escribir* de 1580 uno de los principales adalides de este establecimiento.

1.4 LA INTRODUCCIÓN DE LA *CANCELLERESCA* EN ESPAÑA

Los tratados de caligrafía italianos llegaron también a España donde fueron bien acogidos por los maestros son conocidos por los españoles. Alguno como Juan de Iciar tuvo la ocasión de conocerlos en la propia Italia adonde viajó en su juventud.⁷⁷

En nuestro país se acepta de forma generalizada el nombre de ‘bastarda’ que le habían dado los italianos, aunque algunos como Juan de la Cuesta (1589) renegaron de esta denominación por considerar que le «hacía grande agravio» sugiriendo cambiarla por «escritura cursiva o *cancillerescas* cursiva»⁷⁸; sin embargo dice de ella también: «...que es la letra en estos tiempos la letra usada de los oficiales de los escriptorios de velocidad. Así en los negocios de los escriptorios de su Magestad. Como de otros señores eclesiásticos y seculares, por ser la letra de presteza y mas cortefana y galana que otra ninguna, y letra en q los buenos ingenios pueden mostrar su abilidad y entendimiento en faber escriuir...»⁷⁹

En los primeros tiempos Pedro Madariaga (1565) recomendaba en su tratado que para imitar con rigor las letras bastardas o *cancillerescas* se tomasen como modelo las cartas venidas de Roma o las de los secretarios de su Majestad; mientras que para la redonda se tomasen las de los mercaderes, como los de la Caja de Sevilla.

Superada la mitad del siglo, en 1574 Iciar asegura que «la letra *bastarda* es la más conocida y usada en toda España», Francisco Lucas la reconoce como «la más práctica y eficaz» en su *Arte de Escribir* de 1577 y en los estertores del s. XVI Ignacio Pérez dice de ella que «...de todas las letras, la más usada es la *bastarda* llamada antiguamente *cancillerescas*».⁸⁰

Con la introducción de la letra *bastarda* en España se inaugura una larga tradición de maestros calígrafos españoles que siguiendo los pasos de Iciar, Francisco Lucas, o Ignacio Pérez, se afanarán en la intrincada búsqueda de un definitivo modelo de letra nacional, basado en esta escritura *bastarda* de origen italiano. A partir de los modelos de Palatino, Juan de Iciar da forma a mediados del s. XVI a la primera versión española de la bastarda, que se difunde rápidamente. Para el calígrafo del s. XVIII de origen italiano Abate Servidori, Iciar se limitó a copiar a los italianos y

⁷⁶ MADARIAGA, Pedro. *Arte de Escribir, Ortografía de la Pluma, y honra de los profesores de este magisterio*. Reimpresión de Antonio de Sancha, Madrid, 1777. [*Honra de escribanos...* Valencia, 1565] Prólogo (fol. 3 r.)

⁷⁷ ALONSO GARCÍA. Op. cit. (p. 19)

⁷⁸ CUESTA. Op. cit. (fols. 33r-34r)

⁷⁹ Ídem. (fol. 32 v.)

⁸⁰ PÉREZ. Op. cit. (p. 7)

duda que aportase nada nuevo a la cursiva italiana.⁸¹ Otros como Fr. Luis de Olod o Torío⁸² reivindican la figura de Iciar, y creen que su trabajo no se limitó a copiar los hallazgos italianos, si no que se embarcó su propia tarea de transformación de la versión aragonesa de la *cancilleresca*, —que se venía usando desde hacía tiempo—, hasta convertirla en una genuina *bastarda* española, proceso equivalente al que El Vicentino había recorrido poco antes en Italia, desde la *cancellaresca* hasta la *bastarda*. Torío afirma respecto de la *bastarda* de Iciar: «...enseña el carácter cancilleresco esquinado, que era el magistral, pero sin la aridez de ángulos, y más valiente y nervioso que el de los italianos, cuyas obras y métodos tuvo presentes [...] usó el método analítico, haciendo una anatomía de la letra, yendo de lo simple a lo compuesto, separando los principios de que se componen para que el discípulo perciba mejor su formación.»⁸³

Fr. Antonio Espina (1795) no sólo considera que es el maestro Iciar quien introduce la *bastarda* en nuestro país, sino que va mucho más allá atribuyéndole a Juan de Iciar la paternidad de su invención, al tiempo que acusa a Giovanni Francesco Cresci, a quien llama Crescio, de copiar de los españoles los principios de formación de la *bastarda*.⁸⁴

De la contribución española a la formación de la *bastarda* dan cuenta algunas noticias de españoles que trabajaron en las cancillerías italianas a lo largo del s. XVI. Estos autores no sólo difundieron en aquellas tierras la genuina *redonda* de libros, que los italianos llamaron eclesiástica y de la que se abrieron punzones de imprenta, sino que participaron también en el proyecto de definición de la *bastarda*. Conreto de Monte Regale en una de sus obras menciona a un tal Maestro Gregorio Español de quien afirma: «Que era excelente en una *bastarda* cursiva que se diferenciaba de todas las otras que escribían los demás pendolistas famosos italianos»; Palatino en su obra de 1545 introduce una muestra de letra española, «El Camerino» en su obra *Il Secretario* de 1599 se refiere a los maestros españoles diciendo: «...aun cuando toman la pluma de diverso modo que en Roma, forma con todo eso la letra fuerte, hermosa y continuada, escribiendo velozmente sin regla y con gracia.»⁸⁵

Las características distintivas de la escritura *bastarda española* son las siguientes:

1. Letra de fácil trazado gracias a su sistema racional de ligado, especialmente a partir de los hallazgos de Morante.
2. Gran contraste entre los trazos gruesos y los sutiles debido a uso de la pluma cuadrada.
3. Carácter fuerte y recio debido a la ajustada proporción entre el ancho de los trazos y el tamaño de la letra.
4. Su trazado con pluma de punta cuadrada resulta más cómodo que otros estilos, como los *copperplate*, que por trazarse con pluma afilada, necesitan de una graduación muy precisa de la presión mientras se escribe, para conseguir el contraste. A este aspecto se refiere Iturzaeta cuando afirma que: «la letra española por esencia, tiene la gran ventaja de que con un movimiento siempre uniforme, y sin tener que voltear ni dar mayor presión a la pluma, produce en su lugar los trazos ; gruesos, medianos y sutiles, resul-

81 ALONSO GARCÍA. Op. cit. (p. 105)

82 Ídem. (p. 109)

83 ALONSO GARCÍA. Op. cit. (p. 110)

84 MARTÍNEZ PEREIRA. Introducción del *Arte de escrevir de Francisco Lucas*. Op. cit. (p. 14)

85 ALONSO GARCÍA. Op. cit. (p. 107)

tando naturalmente el claro-oscuro en que principalmente consiste la hermosura de la letra».⁸⁶

5. De otras características más subjetivas da cuenta Juan de la Cuesta en su *Arte de Escribir* de 1589 diciendo de ella que es «más fácil y veloz que las *cancilleresca* legítima y antigua redondilla...», «...más gracia y donaire, galante y veloce...», «...más dulce de leer y de menor cansancio a la vista que la antigua redonda...» llegando a proponer la erradicación del término bastardo por considerarlo peyorativo.⁸⁷

El paleógrafo Mortero y Simón (1979) ofrece en este párrafo una completa síntesis histórica y formal de la escritura bastarda:

«Se da el nombre de escritura *itálica*, *bastarda* o *bastardilla* a un tipo de letra muy semejante a la cursiva de imprenta, inclinada a la derecha, muy clara, regular, de proporciones simétricas, tamaño pequeño, casi desprovista de nexos, con entera separación de las palabras y con abultamientos y curvaturas hacia la diestra en los trazos altos de las letras [*b, d, l, h*] que habiéndose iniciado en los breves pontificios del siglo XV y, según algunas opiniones, surgida en la imprenta de Aldo Manucio el Viejo [...] Se generalizó primero en el reino de Aragón y más tarde en el resto de España. [...] Las relaciones no interrumpidas que sostuvieron las principales poblaciones de la Corona de Aragón con Italia hizo que este tipo de letra alternase en estos reinos con la procesal, especialmente en los escritos de tipo privado, utilizándose ya en la cancillería real a partir de Alfonso V de Aragón. [...] En Castilla no faltan ejemplos de escritura itálica desde comienzos del s. XVI y Carlos I la emplea frecuentemente en su cancillería, pero su mayor éxito lo alcanza a partir de mediados de dicha centuria, aun cuando su uso se limitara a las cartas misivas y a los documentos de carácter privado, gracias a los trabajos de los calígrafos Juan de Iciar, con su *Arte Subtilísima por la cual se enseña a escribir perfectamente*, publicada en 1547, Pedro Madariaga, Francisco de Lucas y Juan de la Cuesta.»⁸⁸

Más adelante añade: «En los promedios del s. XVII la letra itálica o bastarda, cuyas ventajas estaban universalmente reconocidas, predomina en los documentos públicos e notariales, logrando desterrar el uso de la procesal a fines de esta centuria, con lo que termina el periodo paleográfico y comienza la historia de la caligrafía.»⁸⁹

1.4.1 Juan de Iciar, el pionero

Es generalizado el reconocimiento del maestro de Durango Juan de Iciar o Yciar «Vizcaíno», como se denomina a sí mismo en muchas de sus obras, como la figura más destacada de la caligrafía española. Ostenta el mérito de ser, junto a los maestros italianos, uno de los artífices de la escritura *bastarda* y el fundador de la Escuela Caligráfica Española con la publicación de su tra-

86 ALONSO GARCÍA. Op. cit. (p. 113)

87 Ídem. (p. 112)

88 MORTERO Y SIMÓN. Op. cit. (p. 81)

89 Ídem. (p. 82)

tado de 1548 *Recopilación subtilissima: intitvlada Ortographia práctica...*⁹⁰ de la que se conservan sendos ejemplares en la BNE de Madrid y el British Museum. El éxito de su obra viene refrendado por el gran número de ediciones que se hicieron de este primer tratado, como dice Daniel Alonso sólo el poema *La Araucana* de Ercilla superó en aquella época el éxito la obra de Iciar.⁹¹ A esta primera obra, compuesta a la edad de veinticinco años le siguieron: *Ortographia practica...*⁹² de 1549 de la que queda un único ejemplar en el British Museum; en 1550 se publica la segunda y más famosa edición de su *Arte subtilissima...*⁹³; la 3ª edición con el mismo título que la anterior aparece en 1553; la 4ª edición de 1555 es idéntica a las anteriores pero a la que se le añaden algunas estampas nuevas; Brunet cita una edición de 1556 de la que nadie más tiene noticia; la 5ª edición de 1559 de la que nuevamente hay ejemplares en Londres y Madrid; la 6ª edición de 1563 que no menciona Cotarelo en su diccionario; la 7ª edición de 1564 exacta a la anterior; la 8ª y última edición de 1566, impresa en caracteres góticos. Además de sus «artes de escribir» en sentido estricto, Iciar publicó una obra llamada *Nuevo estilo de escribir cartas*, de la que existen sendas ediciones de 1552 y 1569, en la que aborda cuestiones más relacionadas con la práctica del estilo epistolar.

Como afirma Aurora Egido: «Las adiciones que presenta su *Arte subtilissima* (1553), dedicada al príncipe Felipe, que tanto practicaría y promocionaría la escritura, confirman hasta qué punto este tipo de manuales podían convertirse en auténticas polianteadas.»⁹⁴ Iciar fue un joven finamente educado y aunque no se conocen muchos datos acerca de sus años de juventud, por sus menciones posteriores parece que bebió de las fuentes humanistas de Erasmo o Luis Vives. Su formación filosófica es apreciable en sus citas de Sócrates o el «divino» Platón.

En lo pedagógico se muestra partidario de la pedagogía del amor y el estímulo a los educandos de Quintiliano, así como de los procedimientos de aprendizaje no basados en la memoria pura, proponiendo nuevas fórmulas en las que participan en conjunción también las memorias acústica y visual. Fue admirador de Alejo de Venegas, aunque discrepó con él respecto de la cuestión de si era mejor aprender la lectura antes de aprender a escribir o si habían de aprenderse simultáneamente. Del *Tractado de Orthographia...*⁹⁵ (Toledo 1531) de Venegas pudo tomar su sistema de aprendizaje de las letras, basado en el seguimiento con la pluma de los surcos de los caracteres

90 ICIAR, Juan de. (n. 1522 ó 1523), Vingles, Jean de (1498-). *Recopila / ción subtilissima: inti / tlada Ortographia / práctica: por la qual se enseña a escriuir per / fectamente / así por práctica como geome / tría todas las suertes de letras que más en nue / stra España y fuera della se usan. Hecho y experimentado por Iua de Yciar Vizcayno / escritor de libros. Y cortado por / Juan de Vingles Francés. / Es materia de sí muy prouechosa para toda calidad / de personas que en este exercicio se qui / sieren exercitar. Impreso en Çaragoça, por Bartholo / me de Nagera. M. D. XL. VIII. Saragossa, 1548.* (ed. facs.: Bilbao: IKEDER, 2003). (ed. facs.: Presentación, Luis Sánchez Belda. Introducción, Justo García Morales. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Instituto Bibliográfico Hispánico, 1973).

91 ALONSO GARCÍA. Op. cit. (p. 49)

92 ICIAR, Juan de. (n. 1522 ó 1523), Vingles, Jean de (1498-). *Orthographia pratica. Recopilacion subtilissima, intitulada orthographia pratica, por la qual se enseña a escribir perfectamente hecho y experimentado por Iua de Yciar Vizcayno, escritor de libros; y cortado por Iuan de Vingles Frances.* Çaragoça, Bartholome de Nagera, 1548. (ed. facs. Presentación, Luis Sánchez Belda. Introducción, Justo García Morales. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Instituto Bibliográfico Hispánico, 1973).

93 ICIAR, Juan de. *Arte Subtilissima...* Op. cit.

94 EGIDO. Op. cit. (p. 78)

95 VENEGAS, Alexo. *Tractado de orthographia y accentos en las tres lenguas principales.* I. Salvago Ginoves [s.l.] [1531]. Estudio y edición de Lidio Nieto Jiménez. Madrid, Arco Libros. 1986.

tallados en hueco sobre una plancha de madera.⁹⁶ Su formación lingüística se manifiesta en el conocimiento de las reglas de su propia lengua y de otras extranjeras pues ejerció de maestro de idiomas. Su formación científica se vislumbra en la pasión por los números que demuestra en su *Tratado de Aritmética* de 1549. Obra dividida en dos partes; la primera dedicada a las cuatro reglas básicas y la segunda a otras operaciones más complejas como la regla de tres, las raíces, los quebrados o el uso de los diferentes pesos y medidas. Y por último su formación teológica está presente en toda su obra, pero ejercitada de forma especial en la última etapa de su vida como sacerdote.

En su juventud pasó algún tiempo en Italia donde pudo entrar en contacto con los grandes maestros calígrafos de aquel país, o al menos con sus obras, a su regreso vivió casi toda su vida en Zaragoza donde puso escuela. El desasosiego que le producía tanto abuso de la escritura procesal le indujo a escribir las obras que le dieron fama y que le proporcionaron la admiración del rey Felipe II, quien le hizo venir hasta El Escorial donde trabajó como preceptor de su hijo y en la elaboración de algunos libros de coro para la biblioteca del palacio, entre los que destaca el *Libro del Saber de Astronomía* de Alfonso X El Sabio de 1550 dedicado al príncipe, que contaba con ilustraciones de Juan de Herrera.⁹⁷ A la edad de cincuenta años se retira a Logroño, ciudad donde se ordena sacerdote y en la que debieron transcurrir sus últimos días.

Como escribano y calígrafo muestra interés por los distintos tipos de letra que se usaban en su época entre los que están: la letra gótica, la *redonda* formada, la letra *antiqua* (romana o humanista tipográfica), la letra aragonesa (una especie de versión autóctona de humanista), las letras gruesas de libros (*rotunda*), y otras menos significativas. De entre todas estas letras es la *cancilleresca* su primer y principal objetivo y a la que más espacio dedica. Es en este capítulo donde se refiere a la *cancilleresca bastarda* dedicándole una de sus láminas, esta mención le otorga el mérito de ser uno de los primeros en utilizar este término, incluso antes que algunos italianos como ya se ha dicho. Acerca de la *cancilleresca bastarda* afirma tener la intención de: «...acabar de aclimatar en España la letra *bastarda* por él perfeccionada ; regularizar su enseñanza ; darle unidad para que en adelante fuese comprensible a todos, y desterrar las letras viciosas e inútiles que tanto perjudicaban a la buena comunicación de las ideas [...] Requiere ser bien compasada y medida, observar la proporción y forma de una figura cuadrada que tenga casi el doble o más el largo que lo ancho».⁹⁸

1.5 LA ESCRITURA BASTARDA

1.5.1 Sobre los orígenes del término

La primera vez que se utiliza la palabra ‘bastarda’ respecto de la escritura es para referirse a un grupo de escrituras semigóticas corrientes y cursivas surgido en Francia como consecuencia del aumento de la actividad escritural a comienzos del periodo gótico. Fueron utilizadas entre los

⁹⁶ MEDIAVILLA. Op. cit. (p. 206)

⁹⁷ ALONSO GARCÍA. Op. cit. (p. 27)

⁹⁸ Ídem. (p. 60)

siglos XIV y XV y denominadas genéricamente como *bâtardes*. Este género de escrituras, genuinamente francesas, conserva mucho de la esencia de la escritura carolingia de la que provienen, pero trazada de una forma más suelta, angulosa y ligada. Derlise en 1899 menciona un códice de la Biblioteca Nacional de París escrito por un maestro de Nantes y fechado alrededor de 1465 en el que aparecen algunas muestras de este tipo de letra.⁹⁹ Estas escrituras son parientes muy cercanas de las mencionadas que influyeron en la fundición de los tipos *schwabacher* alemanes a partir del s. XVI.¹⁰⁰

Sin embargo, la acepción más extendida del término ‘bastarda’ se refiere al uso que hicieron los tratadistas italianos y españoles del s. XVI respecto de la variante más difundida de la escritura *cancellaresca*. La escritura *cancellaresca bastarda* o *bastarda* a secas, es una versión simplificada y dulcificada de la *cancillerescas* original, o como dice Ana Martínez Pereira acabó por llamarse *bastarda* a un tipo de *cancillerescas* más liberal, reservándose el nombre de *cancillerescas* para la versión formada de la letra.¹⁰¹

En origen el vocablo ‘bastardo’ tiene incuestionablemente connotaciones negativas que van disminuyendo a medida que el estilo se afianza como letra nacional. Del desagrado que produjo en algunos aquel término da cuenta Juan de la Cuesta (1589) al considerar que le «hacía grande agravio» a la escritura y al rechazar tajantemente el uso de aquella despectiva denominación de ‘bastarda’ proponiendo que fuese sustituida por la de «*escritura cursiva* o *cancillerescas cursiva*»,¹⁰² al entender que era un nombre más acorde con su origen:

«Que yo por fer tan aficionado a esta letra, y porque la e traujado mucho no quiero decir mi parecer, mas de lo que ella de fi bien obrada dira y publicara. Y porque a esta tan hermosa letra le haze agrauio por el nombre que muchos le han dado de llamarla bastarda de poco tiempo a esta parte no dexare de decir lo que entiendo boluiendo por la honra de su nombre. Y así digo que fu legitimo nombre es cancellaresca cursiua. Y esta forma(fí bien fe mira)fe ha tomado de la cancellaresca legitima y de la antigua redondilla ymagino yo que por fer la cancellaresca legitima y de la antigua redondilla mas dificultosas y pesadas de escriuir, así por las puntas y quadros y pies o remates que en la vna y en la otra fe vñan que caufan tardança,y de el estremo entrambas, fe tomo el medio.»¹⁰³

A pesar de que el término era ya conocido por entonces en España, como lo demuestra su empleo anterior por Iciar en 1547,¹⁰⁴ es habitualmente considerado Vespasiano Amphiareo —incluso entre los autores españoles— como el artífice de la denominación de bastarda. Como el hermano Ortiz quien afirma en su manual de 1696 que fue el franciscano Fr. Francisco Amphiareo de Ferrara quien en 1556 publicó un libro en el que expuso la manera de unificar ambas formas en

99 ALONSO GARCÍA. Op. cit. (p. 36)

100 NESBITT. Op. cit. (p. 60).

101 MARTÍNEZ PEREIRA, Ana. Introducción del *Arte de escrevir de Francisco Lucas*. Op. cit. (p. 18)

102 CUESTA. Op. cit. (fols. 33r-34r)

103 AMPHIAREO, Vespasiano. *Opera di frate Vespasiano Amphiareo da Ferrara dell'ordine minore conventuale, nella quale si insegna a scrivere varie sorti di lettere, et masime vna lettera bastarda da lui novamente con sua industria ritrovata, laqual serve al cancellaresco et mercantesco. Poi insegna a far l'in-chiostro negrissimo con tanta facilità, che ciascuno per semplice che sia, lo saprà far da se. Anchora a macinar l'oro et scriuere con esso come si farà con l'inchiostro parimente a scriuere con l'azuro, & col cinaprio opera utilissima e molto necessaria all'uso humano...* in Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli. MDLIII. 1554.

104 ALONSO GARCÍA. Op. cit. (p. 108)

un mixto que llamó bastarda, que más tarde llegó a España donde se le dio mayor perfección que en sus principios.¹⁰⁵

No obstante, como explica el Padre Merino, en un pasaje que luego recoge también Cotarelo¹⁰⁶ en la introducción de su diccionario, como hacen también otros autores italianos Vespasiano Amphiareo se atribuye a sí mismo la invención de la bastarda, con poco fundamento, pues su tratado se publica en la tardía fecha de 1554:

«...Hauendo per arte et industria mia novamente ritrovato una forma et un caractere di lettera, che bastarda si chiama, a la quale quasi vn corpo mistico de la natura, di molte participando, mi pare che ad vn medesimo modo per essere lunghetta e vaga, posi aconvenirsi al Cancilliero: et per esser corsiva, et espedita sia buona per lo Mercante.» Continúa Merino: «Esta misma gloria se la atribuyen otros Autores Italianos de aquel tiempo, como el Tagliente, y el Vicentino; y en Castilla hacen lo mismo los nuestros, siendo por otra parte certísimo, que esta letra *bastarda*, ó *Cancellaresca*, era ya vieja en Italia, y en España. Para conciliar esta diversidad de opiniones, y dejar á cada uno con su gloria, debe estar advertido el Lector, que ellos llaman inventar, qualquiera leve mutacion en la letra, como el hacerla un poco mas estrecha, el hacer los angulos mas agudos, ó mas obtusos, &c.»¹⁰⁷

De entre los partidarios de la idea de reconocer mayor aportación de los italianos a la creación de la *bastarda* destaca el abate Domingo Servidori que aunque se había establecido y publicado su tratado en España, su origen italiano le llevó a ensalzar de forma ostensible el trabajo de compatriotas como Tagliente, Palatino, Amphiareo y sobre todo Cresci, afanándose en restar originalidad al trabajo de los calígrafos hispanos y en especial al de Iciar,¹⁰⁸ por lo que acabó granjeándose la hostilidad de muchos de sus colegas contemporáneos. Sin embargo la cuidadísima edición en gran formato de su libro contiene una detallada historia de la caligrafía con una verdadera antología con láminas de los más destacados calígrafos italianos, franceses, y también españoles, hechas por el propio Servidori tratando de imitar la manera de cada uno.¹⁰⁹

José de Anduaga (1781) atribuye también al estilo bastardo un origen italiano del cuando afirma: «La Española ha tenido [maestros] excelentes, pudiéndose asegurar que aunque éstos recibieron de los Italianos los buenos principios de la letra Cursiva, después los aventajaron en su perfección, formando de la *Cancellaresca* y de la redonda la *Bastarda*.»¹¹⁰ Y ya en el s. XIX Alverá Delgrás reafirma también la paternidad de Amphiareo al declarar que dicho autor encontró la forma de sintetizar en un sólo carácter las cualidades de la *cancellaresca* y la *redonda* y que por ser de origen híbrido denominó *bastardo* a este nuevo estilo que dio a conocer en su tratado¹¹¹ impreso en Venecia en 1554.¹¹²

¹⁰⁵ ORTIZ, H. Lorenzo (1630/32-1698). *El maestro de escribir, la theorica, y la practica para aprender, y para enseñar este utilissimo arte, con otros dos artes nuevos: vno para saber formar rasgos: otro para inventar innumerables formas de letras*. Qve ofrece a la mvy ilvstre, noble, y leal Ciudad de Cadiz el Hermano Lorenzo Ortiz, de la Compañia de Iefus. Venecia, Paolo Baglioni, 1696. (ed. facs. dig. Universidad de Granada) (p. 7).

¹⁰⁶ COTARELO. Op. Cit. Intro. (pág 11)

¹⁰⁷ MERINO. Op. cit. (p. 423)

¹⁰⁸ EGIDO. Op. cit. (p. 88)

¹⁰⁹ Ídem. (p. 87)

¹¹⁰ ANDUAGA. Op. cit. (pról. p. IV)

¹¹¹ AMPHIAREO. Op. cit.

¹¹² ALVERÁ. Op. cit. (1ª Part. Cap. VI).

Además de Amphiareo, incierto primer valedor del término, otros autores italianos también lo utilizan, como Palatino que en sus libros distingue tres tipos de *cancellaresca*: a) En primer lugar la *cancellaresca corsiva*, letra ligada, estrecha y de ojo pequeño¹¹³, es decir de ascendentes y descendentes largos; b) en segundo lugar la *cancellaresca formata*, letra de ojo grande, es decir de ascendentes y descendentes cortos, desnuda y sin enlaces entre caracteres, casi redonda y vertical; c) y por último la *cancellaresca bastarda*, que según Palatino es una especie de síntesis entre las anteriores.¹¹⁴ Otro de los calígrafos italianos que menciona en sus tratados un estilo de letra con el apelativo de *bastarda* es Giovanni Francesco Cresci. Una de sus láminas reza:

«DELLA LETTERA MERCANTILE *BASTARDA* nuouamente ritrouata. Aqueſta forte di lettera mercantile baſtarda da me ritrouata hòpoſto queſto nome, perche tiene in ſe del carattere cancellareſco, del franceſe, del mercantile, & alquanto dello ſpagnuolo, & nin mi è paruto ſe non molto à propoſito mettere ancor lei fra l'altre mie inuentioni in luce, perche è molto in ſe raccolta, vaga, & facile in ſcriuerla per le fue legature che in ſe porta. Et per vn mercante mi pare molto più à propoſito queſto carattere per ſcriuer lettere & libri di conti, che quell'altro mercantile che fin'a queſti tempi s'è vfato.»¹¹⁵

Es habitualmente reconocido por todos que de entre los autores españoles fue Iciar quien utiliza el término 'bastarda' por primera vez en 1548, aunque fuera refiriéndose a una letra que no tiene todavía los rasgos propios de la bastarda, si no más bien los de una *cancilleresca* formada. Sin embargo Cotarelo en la introducción de su diccionario recoge otras menciones muy tempranas de algunas muestras de escritura que podrían recibir el apelativo de bastarda. En primer lugar, menciona la muestra ya comentada en el apartado de la *cancilleresca* (ver p. 70 y fig. 4) aparecida en una lámina de la *Escuela Paleographica* del P. Andrés Merino, donde aparece un texto de Santo Tomás de Villanueva de 1508, con una muestra de escritura que sin ser claramente una bastarda, según Cotarelo «tiene el aire y algunas circunstancias muy significativas de la letra bastarda»; más adelante Cotarelo menciona otro ejemplo de *bastarda* de 1524 recogido por D. J. Muñoz y Rivero,¹¹⁶ en su *Paleografía Popular*.¹¹⁷

Algunos años después de Iciar el maestro de Guadalajara Juan de la Cuesta (1589) nos ofrece en su tratado una de las primeras y más precisas descripciones del verdadero origen formal de esta letra surgida a partir de la síntesis entre la *cancilleresca formada* y la *redondilla*:

«Que es las puntas de. i. m. n. p. r que ſe començauan en punta en la cancellareſca legitima, y la b. c. d. e. f. g. h. l. o. q. f. s. x. Se començauan en quadro ſe dexaron y el pie o raſguillo con que ſe rematauan muchas letras de la redondilla antigua, dexandola en algunas, y tomándolo en otras con otra preſteza que ſe vfa en la antigua, y aſi ſe tomo vn medio de mas velocidad no perdiendo ni dexando eſtos eſtremos totalmente, ſino guardándolos en algunas letrasque les da gracia y donayre fin eſtoruar velocidad que eſte

113 Suele emplearse este concepto entre los tipógrafos, para referirse a las letras de molde que aún siendo del mismo cuerpo tipográfico tienen distinta apariencia de tamaño. Se dice que una letra es de ojo grande o pequeño, en relación a la proporción que existe entre el cuerpo central de la letra y los ascendentes y descendentes. Así pues es de ojo pequeño aquella en que esta desproporción es mayor.

114 MEDIAVILLA. Op. cit. (pp. 203-204)

115 CRESCI. Op. cit. (fol. Fiii r.)

116 COTARELO. Op. cit. (p. 10)

117 MUÑOZ Y RIVERO, Jesús. *Paleografía popular. Arte de leer los documentos antiguos escritos en castellano*. Madrid, Hernando, 1886.

es el principal motiuo, y en otros dexando los estremos y allegandoffe al medio que gana presteza, y así se forma esta letra cursiua que digo tan hermosa galante y veloce que los impreffores llaman así mesmo cursiua y del gripho, y los escritores de mano (digo algunos han venido ha llamar bastarda.»¹¹⁸ «...y aun en las impresiones es mas dulce de leer, y da menos cansancio a la vista q la antigua redonda [...] algunos escriuientes le dā tãtos rãfgos y ligaduras y tratizes. Que podríamos llamar reboltijada.»¹¹⁹

Otra definición similar es la ofrecida por el hermano Ortiz en su tratado dialogado de 1696, quien contestando a una pregunta de su discípulo, comienza explicando cómo habían existido antiguamente dos formas de letra que fueron las más comúnmente usadas: una *redonda*, para libros de cuentas o cartas; y otra usada en los tribunales y chancillerías para las provisiones y otros despachos que se llamaba *cancilleresca*.¹²⁰ Así pues considera la *bastarda* como una síntesis de dos estilos de letras diferenciadas por su uso.



fig. 5 Diferencia entre las formas agudas de la cancilleresca y las formas suavizadas de la bastarda.

Para Aznar de Polanco (1719) la síntesis surge a partir de una letra de mano y una de molde. Según su criterio existían dos formas de letra bastarda: la letra *magistral bastarda*, llamada antiguamente *cancilleresca*, que hasta la aparición de la *bastarda* se enseñaba en las escuelas con gran dificultad por ser muy derecha y cerrada de ángulos; y la letra *grifa* de origen tipográfico muy abierta y caída. Según Polanco la *bastarda* vino a ser un intermedio entre estos dos extremos y se practicaba en todos los reinos y señoríos de España, atribuyéndose su invención a Pedro Díaz Morante, por lo que podríamos deducir que según el criterio de este autor, los calígrafos anteriores a Morante no hicieron una verdadera *bastarda* sino distintas suertes de *cancilleresca*.¹²¹

Antonio Espina (1795) afirma que desde el s. XV en adelante se usaron la *cancilleresca* y la redonda hasta la invención de la bastarda. Una letra más agradable a la vista, que tomando la *redonda* como plantilla tiene ángulos más sutiles que la *cancilleresca* que estaba construida a par-

¹¹⁸ CUESTA. Op. cit. (fol. 33 v.)

¹¹⁹ Ídem. (fol. 34 r.)

¹²⁰ ORTIZ. Op. cit. (p. 7)

¹²¹ AZNAR DE POLANCO. Op. cit. (fol. 19 r.)

tir de la estructura del triángulo «que los geómetras llaman escaleno».¹²² Añade a la definición del término el siguiente matiz: «El *Bastardo*, llamado así, porque degenerando de su anterior formación perdió la aridez y viveza de sus ángulos, y adquirió cierta curvatura conforme al buen gusto de los sabios *Pendolistas*.»¹²³

El P. Santiago Delgado (1799) parte de una clasificación la escritura de su tiempo que establece en la siguiente forma: Por un lado están los dos caracteres de imprenta principales, *romano* y *grifo* siendo el *Bastardo de mano* tercer género de caracteres. Delgado dice haber sido llamado así por haber degenerado de los dos que fueron comunes en otro tiempo, el *redondo* y el *cancilleresco*, «...cuya medianía, y composición sacó la suavidad, y hermosura, que vemos en los caracteres Bastardos»¹²⁴

Finalmente Ricardo Díaz de Rueda (1849) redefine el término bastardo de manera diferente, al afirmar que se llama carácter bastardo porque escribiéndose antes perpendicularmente declinó luego echándole á la mano izquierda.¹²⁵

Desde una perspectiva histórica más completa a mediados del s. XX Alexander Nesbitt considera que '*cancilleresca*' es el nombre más adecuado para todo un género de letras itálicas cursivas, para el que *bastarda* podría ser una alternativa, sin embargo prefiere reservar este nombre para la variante genuina española.¹²⁶ Siendo éste quizás, uno de los más interesantes avales en cuanto se refiere al reconocimiento de la identidad propia de la *bastarda* española.

1.5.2 La influencia de los tipos itálicos en la génesis de la *bastarda* de mano

Además de constituir una síntesis entre la *cancilleresca* original y la *redonda*, la traza de la *bastarda* de mano está notablemente influida también por las formas refinadas de sus parientes mecánicas, las itálicas tipográficas conocidas ordinariamente en España como *grifas*. Así pues el trabajo de construcción de la *bastarda* es también en gran medida consecuencia de los trabajos de adaptación para la escritura corriente de las escrituras itálicas de imprenta debidos a los italianos Luis de Henricis, más conocido como «El Vicentino», Giovanbattista Palatino o el español Juan de Iciar, entre otros. Las formas de la *bastarda* son pues, el resultado de un deliberado y meticuloso proceso de estilización y depuración de las formas de los caracteres, realizado por maestros calígrafos expertos, siendo éste uno de los más interesantes proyectos artísticos manieristas, que permite intuir los aires del periodo barroco venidero.

La vaguedad e imprecisión del termino 'itálico' permite que se utilice hoy en día para denominar a todo un heterogéneo grupo de escrituras cursivas de origen italiano, que incluye las escrituras de mano, tanto *cancillerescas* como *bastardas*, así como sus parientes tipográficas. Sin embargo para denominar a los tipos itálicos cursivos de molde, en los manuales de escritura de los siglos XVI y XVII se popularizó el nombre de letra *griffa*, *gripha* y en España *grifa* o *agrifada*.

¹²² ESPINA. Op. cit. (p. 52)

¹²³ Ídem. (p. 46)

¹²⁴ DELGADO. Op. cit. (p. 59)

¹²⁵ DÍAZ DE RUEDA, Ricardo. *La escuela de instrucción primaria, ó colección de todas las materias que comprende la primera enseñanza conforme al plan vigente*. Valladolid, Imprenta de Cuesta y Compañía, 1849. (p. 103)

¹²⁶ NESBITT. Op. cit. (p. 86)

Los tipos itálicos tuvieron un éxito fulgurante y fueron muy usados como estilo principal en libros impresos de temática lírica, debido a que lograban transmitir con mayor cercanía la presencia del autor. Tras este entusiasmo inicial a partir de 1550 su uso como estilo tipográfico principal fue siendo abandonado progresivamente hasta quedar su uso restringido a la fórmula reducida y ocasional que perdura hoy en día. Aquel hábito perdura hoy en algunas ediciones y puede verse en algunos diarios, donde se utilizan la *itálica* y la *redonda* como una manera de visualizar la diferencia entre opinión e información.

De entre los intentos por trasladar la *cancellaresca* al plomo dos han sido los que han trascendido en la historia de la tipografía. El primero de ellos tuvo lugar en Venecia a comienzos del s. XVI cuando el boloñés Francesco Griffo, grabador de punzones al servicio del impresor humanista Aldo Pío Manucio, elaboró la primera letra *cancilleresca* tipográfica destinada a la impresión de una colección de obras de poesía en la que había autores clásicos latinos y contemporáneos.

El espíritu humanista de Manucio se concretó en el filantrópico propósito de acercar la literatura a las gentes y quiso que aquella edición de 1501 fuese popular, lo que significaba que debía ser barata y en formato manejable para que el lector pudiese disfrutar de la lectura en cualquier parte. Por ello se optó por imprimir la colección en un manejable formato *in-octavo*, novedad que la llevó a ser considerada como la primera edición de bolsillo de la historia de la imprenta. El formato reducido de la edición requería el uso un carácter estrecho que permitiese una mayor cantidad de texto en menor espacio. Manucio pensó además que una tipografía que evocase el *ductus* cursivo de la escritura de mano sería más adecuada al carácter personal y subjetivo del género lírico, por lo que sugirió a Griffo que al grabar los nuevos punzones tomase como modelo la escritura humanística cursiva de Niccolò Niccoli; e incluso hay quien piensa que fue la letra del mismo Petrarca la que sirvió en realidad como modelo.

En honor a Francesco Griffo artífice de estos punzones se extendió la costumbre de denominar a este estilo de letra como *grifa* y también *aldina* por Aldo Manucio que los encargó. Sin embargo según otros autores la denominación de *grifa* puede aludir también a que este tipo de caracteres fueron profusamente empleados en las ediciones del impresor de origen francés Sebastián Gryph o Gryphius de Lyon, quien no tuvo reparos en copiar el hallazgo de Manucio. Para el profesor Eufasio Alcázar sin embargo, *aldina* y *grifa* no son sinónimos, estableciendo una clara diferencia entre ellas, considerando a las *grifas* de Sebastián Gryphius más anchas, gruesas y firmes que las de Manucio. Según este autor de la *aldina* surgiría de forma indirecta la *bastarda* española; mientras que de la *grifa*, los maestros calígrafos harían letras de adorno.¹²⁷

Los diseñados por Francesco Griffo tienen el honor de ser los primeros tipos itálicos pero adolecen sin embargo de graves carencias. En primer lugar, las mayúsculas que se utilizaron fueron las mismas que para la escritura *redonda*, así que eran rectas y por tanto desacordes con la inclinación de las letras de caja baja; en segundo lugar, los caracteres minúsculos carecían de igualdad y uniformidad.

El segundo intento de cincelar tipos itálicos superó notablemente a los experimentales logros de Manucio, debido principalmente a que quien llevó a cabo dicha empresa poseía conocimientos en la doble faceta de calígrafo y tipógrafo, nos referimos a Ludovico Degli Arrighi conocido en España como Luis Henricis de Vicenza, apodado «El Vicentino». Nacido a finales del s. XV

¹²⁷ ALCÁZAR. Op. cit. (p. 61)

en Corneto cerca de Vicenza, es posible que en sus comienzos fuera discípulo de Tagliente en Venecia. Trabajó en la cancillería papal donde ejerció de escribano de *breves apostólicos*.¹²⁸ Como impresor desarrolló unos caracteres itálicos basados también en la *cancellaresca*, pero de mejor factura que los de Griffo. Estos tipos itálicos sirvieron tanto como modelos caligráficos aparecidos en sus manuales de escritura, como para una versión en plomo utilizada en sus trabajos como impresor. Los punzones para la fundición de estos tipos itálicos, fueron tallados por el experto grabador de medallas Lautizio Perugino, y con ellos El Vicentino puso en circulación algunas de sus mejores ediciones impresas.

Como maestro calígrafo y tratadista de la escritura destaca su primera obra *La Operina di Ludovico Vicentino, da imparare...* impresa en Roma en 1522. Un opúsculo de apenas 32 páginas grabadas sobre tablas de madera por Ugo da Carpi. Un año más tarde publica en Venecia su segundo tratado con el título de *Il modo di temperare le penne*¹²⁹. Ambas obras tendrán una importancia capital en el desarrollo posterior de la historia de la escritura ya que en ellas se instituye el modelo de itálica o *cancellaresca*, denominada más tarde bastarda, que será imitado por otros escribanos como Giovanni Antonio Tagliente y Giambattista Palatino. Este celeberrimo trío de autores italianos se ocuparían de dar forma a aquel primitivo estilo de letra *bastarda* caligráfica, que llegaría a ser conocido por toda Europa a partir de sus tratados y que se será el germen de todas las escrituras cursivas posteriores.

Como ya hemos dicho los tipos itálicos son la versión de imprenta de la escritura *cancellaresca* de mano en cuyo proceso de traslado al plomo se hizo necesaria una simplificación radical de los caracteres. Debido a las limitaciones del sistema mecánico de la imprenta los tipos disponen de un espacio cuadrangular reducido, en el que no caben adornos ni florituras, y menos aún aquellos rasgos que pretendieran sobrepasar los límites del *cuerpo* y el *espesor* tipográficos.¹³⁰ En esta simplificación formal pudiera estar basada gran parte de la génesis de la bastarda. La influencia de la itálica de molde en la formación de la *bastarda* caligráfica consistió principalmente en servir de modelo inicial, al que se trató de acentuar su 'cursividad', buscando con ello hacer más fluido y sencillo su trazado, pero sin renunciar mantener al mismo tiempo la elegancia de las formas impresas. La letra itálica de imprenta es una letra limpia y sin enlace, dibujada o rotulada, no caligrafiada¹³¹ y aunque su intención es la de evocar la escritura de mano en los impresos, no resulta eficaz como escritura cursiva ya que su trazado se manifiesta lento y tedioso; sin embargo la *grifa* o

¹²⁸ MEDIAVILLA. Op. cit. (p. 196)

¹²⁹ HENRICIS, Ludovico «El Vicentino». *Il modo de temperare le penne con le uarie sorti de littere ordinato per Ludouico Vicentio, in Roma nel anno MDXXIII* [Colofón: Sta'pata in Venetia per Ludouico Vicentino scrittore & Eustachio Celebrino intagliatore] [1526?]

¹³⁰ Un *tipo* de imprenta es la unidad mínima con la que se forman los textos en la imprenta y contiene una letra, una cifra u otro carácter. Es una pieza de metal fundido en forma de paralelepípedo regular, y en una de sus caras sobresale el relieve de un carácter de la escritura. El rectángulo de esta cara es la máxima superficie que puede extenderse un carácter. La altura máxima de este rectángulo se llama *cuerpo* y el ancho *espesor*. La primera dimensión depende del tamaño de la escritura y se mide en una unidad denominada punto tipográfico; y la segunda dimensión depende del diseño del carácter; hay tipos de espesor ancho que contienen caracteres como la [M] mayúscula y tipos de poco espesor que contienen caracteres estrechos como una [i] o un signo de puntuación.

¹³¹ Los términos anglosajones *calligraphy* y *lettering* (caligrafía y rotulación) distinguen de forma muy precisa las diferencias que existen entre el trazado caligráfico y el dibujo de los perfiles de los caracteres.

itálica siguió formando parte del repertorio de muchos tratados de escritura, dentro del apartado de letras de adorno.

Hasta ahora la caligrafía había sido la fuente de inspiración de los modelos tipográficos, incluso el propio Gutenberg en un primer momento intentó hacer pasar por manuscritos sus primeras ediciones impresas con tipos góticos; sin embargo paradójicamente con la aparición de la letra *bastarda* se produce el fenómeno contrario y son los maestros calígrafos quienes se vuelven hacia la letra de itálica imprenta buscando en ella la claridad, la igualdad y la precisión, propias de la escritura mecánica. Así que tomando como referencia algunos modelos impresos de esta letra, los calígrafos italianos elaboran una variante suavizada de la *cancellaresca*, menos angulosa y desprovista de adornos, sin bucles, sin un alargamiento excesivo de los astiles y con una suave inclinación de entre 8° y 10° aproximadamente.

1.5.3 La culminación del proceso constructivo de la *bastarda española*

Para muchos Francisco Lucas constituye el mayor artífice de la *bastarda española*, de entre ellos Fr. Antonio Espina considera a Francisco Lucas como el verdadero reformador de la letra *bastarda española* de su tiempo y quien le otorga personalidad propia, hasta el punto de considerarle autor de una letra de calidad muy superior a la de cuantos le siguieron.¹³² El calígrafo del s. XIX Antonio Alverá Delgrás se refiere a Lucas en los siguientes términos:

«Se le conoce comúnmente por el *Príncipe de la escritura*. Reformó el carácter bastardo desterrando las esquinas angulosas que hasta entonces tenía, dándolas una rotundidad hermosísima y facilitando por este medio, su ejecución con más liberalidad y soltura. Formó la letra en una justa proporción y manifestó un sobresaliente gusto en el giro de su carácter, fijando una letra hermosa que fue la envidia de los pendolistas de aquel tiempo y adoptada en todo el reino. A él se debe en España los progresos de la letra *bastarda* y el buen gusto con que se escribió desde su tiempo hasta 100 años después.»¹³³

Francisco Lucas (1570) incrementa la inclinación de la escritura hasta los 12° respecto de la casi vertical *bastarda* de Iciar que oscilaba entre los 8 y 9 grados y establece que la punta de la pluma se talle en forma oblicua, para que apoyándose sobre la esquina del punto izquierdo pudieran trazarse más finos los enlaces. Según Alexander Nesbitt la *bastarda* de Lucas es «una letra más cercana a la escritura de mano» y una letra de «asombrosas cualidades humanas» lo que contrasta con la ruda aspereza de la *cancellaresca* original.¹³⁴ No obstante, a la *bastarda* de Francisco Lucas le faltaba agilidad en su trazado debido a que carecía de una fórmula eficiente para el ligado de los caracteres, lo que restó posibilidades de llegar convertirse en una letra de mano provechosa. Esta circunstancia se ha considerado en ocasiones como una de las causas de que en las cancellerías españolas perdurase el uso de la letra procesal.¹³⁵ Fue Díaz Morante quien resolvió esta carencia unos años después, con su eficaz sistema de ligado.

¹³² ESPINA. (p. 46)


¹³³ ALVERÁ. Op. cit.

¹³⁴ NESBITT. Op. cit. (p. 90)

¹³⁵ ALONSO GARCÍA. Op. cit. (p. 92)

La letra *bastarda española* continúa su desarrollo gracias a las aportaciones de muchos maestros escribanos entre los que destacan Ignacio Pérez que fue primer examinador de maestros y dulcificó aún más la letra española, el P. Pedro Flórez, que utilizó por primera vez en España el grabado calcográfico para la impresión de las planchas de un manual de escritura en su *Método del Arte de Escribir* de 1614. En él propone un nuevo sistema para la creación de las pautas basado en las técnicas del estarcido, lo que ayudó en gran medida a la regularidad en la disposición de los caracteres.

Pedro Díaz Morante y su hijo fueron continuadores de la letra *bastarda española* siguiendo los pasos de sus predecesores Lucas, Madariaga e Iciar, a quienes reconocen como únicos y verdaderos artífices de esta letra. Para muchos tratadistas posteriores es el trabajo de Morante y no de Lucas el que constituye la verdadera culminación del proceso constructivo de la *bastarda española*. Su manual fue publicado en cuatro partes en 1616, 1624, 1629 y 1631 y existió una quinta que dejó preparada para la prensa. Las obras de Morante gozaron de mucho éxito en su propio tiempo, —como afirma Aurora Egido— de aquel beneplácito dan cuenta los poemas laudatorios que preceden la *Segunda parte de su Arte de escribir* de autores como Lope de Vega, Valdivielso y otros, que cantan la exquisitez de su trabajo y las osadías de este Ícaro de la caligrafía que serviría de modelo durante siglos por su rapidez y precisión en el trabar de las letras.¹³⁶ Debido a aquel éxito se conservan muchos ejemplos impresos y muestras manuscritas del trabajo de Morante. Sin embargo los ejemplares que se conservan de sus libros resultan poco fiables desde el punto de vista bibliográfico, pues son recopilaciones más o menos fieles a las ediciones originales. El ejemplar más completo consta de diez volúmenes y se guarda en el Victoria & Albert Museum de Londres.¹³⁷ Según sus propias palabras, su método de enseñanza fue fruto del análisis de los italianos y le sirvió para reformar la letra de muchos adultos que escribían mal y para que los muchachos aprendieran de forma suficientemente rápida, lo que le llevó a ser acusado de hechicería en varias ocasiones como relata Palomares en su tratado, para quien los trabajos de Morante constituyen los cimientos de su propio tratado. La letra que propone Morante es una mezcla de *bastarda* italiana y española, una suerte de híbrido que él mismo denomina «italiano agrifado con forma española» o «letra italiana españolada» una letra de factura más recia que la que se escribe en Italia que es muy delgada y «es sólo espíritu sin cuerpo».¹³⁸

Después de más de un siglo de trabajos de una cohorte de maestros calígrafos hispanos, muchos y puede darse por constituida definitivamente la letra *bastarda española*, a pesar de las pequeñas diferencias que pudieran aparecer entre los modelos de unos y otros o las interminables disputas por declarar como definitivo el modelo de cada uno. Por fin la *bastarda española* es una letra de aplicación general en todos los ámbitos en los que se hace uso de la escritura amanuense y es además reconocida internacionalmente, lo que pudo influir notablemente en la desaparición de otras escrituras como la procesal o la *redonda de libros*. Algunos autores como Alonso García consideran incluso que: «con Morante se cierra definitivamente nuestro periodo medieval de la caligrafía».¹³⁹ 

¹³⁶ EGIDO. Op. cit. (p. 83)

¹³⁷ MARTÍNEZ PEREIRA. «Los manuales de escritura de los Siglos de Oro. Problemas bibliográficos». Op. cit. (p. 152)

¹³⁸ MORANTE. *Segunda parte del Arte de escribir...* Op. cit. (fol. 23 r.)

¹³⁹ ALONSO GARCÍA. Op. cit. (p. 92)

2

LA ESCRITURA EN EL BARROCO

La decadencia de la bastarda española y el dominio de la pluma puntiaguda

El saqueo de Roma en 1527 por las tropas de Carlos V es el acontecimiento lamentable que representa mejor el comienzo del final del renacimiento italiano. A consecuencia de este episodio muere Luis Henricis «El Vicentino» que trabajaba en Roma en esta época y que había sido el germen de la escuela caligráfica europea, así pues, podría decirse que con este simbólico desenlace termina el influjo italiano en la historia de la escritura.

Las vicisitudes históricas desembocarán en un nuevo escenario europeo, en el que otras naciones tomarán el protagonismo en relevo de Italia. Primero la España imperial, luego Holanda que a partir del s. XVII se convertirá en una gran potencia marítima comercial y después Francia que llegará a ser la potencia política en torno a la que girará la cultura europea de los próximos dos siglos. Su modelo de monarquía absoluta será imitada por todas las cortes europeas y más tarde el influjo de la Ilustración determinará las tendencias del pensamiento político, social y cultural de todo el mundo. Por ello serán los escribanos de estos países, quienes influirán de forma más notable en el desarrollo de los principales estilos barrocos de escritura. Los españoles en las bastardas, franceses en las *redondas* y los holandeses en las cursivas *copperplate*, que culminará en la escritura nacional de los ingleses.

Con el empuje de las corrientes estéticas barrocas la letra se verá sometida a una serie de procesos manieristas de estilización formal de características similares a los que se produjeron en la arquitectura y las demás ramas artísticas, en las que el repertorio de formas clásicas sufrió una puesta al día y su sintaxis adquirió una nueva formulación contraria a la ortodoxia tradicional. La estética barroca confiere a las letras una silueta más redondeada, como en el caso de las bastardas; combinaciones, roturas o quiebras inesperados, como sucede en los tipos góticos alemanes denominados *fraktur*; y en general la adición de grandes dosis de ornato y oropel. La construcción de

la escritura bastarda, aunque tiene sus comienzos en el s. XVI, es un proceso fuertemente influido por los principios estéticos barrocos, que como ocurre en las artes mayores acaba por desbocarse alejándose de la medida y la ortodoxia. El exceso decorativo se aprecia en los exuberantes rasgos terminales de los caracteres, en especial de las mayúsculas, que resultan más receptivas a los adornos por ser de uso más limitado. Pero es en la técnica del rasgueo donde mejor se manifiesta el gusto barroco por el exceso. Una forma de expresión artística típicamente barroca, que para muchos calígrafos acaba por convertirse en el mejor vehículo para dar rienda suelta a sus fantasías ornamentales, y de paso, una buena manera de hacer alarde de su pericia técnica. Son frecuentes en los manuales de este periodo la proliferación de láminas grabadas con gran exceso de motivos ornamentales, bien en las orlas que acompañan a las muestras de escritura e incluso en forma de dibujos independientes realizados a partir de la acumulación de rasgueos de la pluma entrelazados.¹

2.1 LA ESCRITURA EN LA ESPAÑA DEL S. XVII

La caligrafía española se mantiene por el momento fiel a la pluma cuadrada, aunque comienzan a percibirse el influjo del auge europeo de las escrituras *copperplate*, que acabarían también por influir en la *bastarda española* con la popularización de las variantes *pseudo-redondas* en las postrimerías del siglo.

A pesar del uso ya mayoritario de letra *bastarda* en todas las clases sociales y todo tipo de documentos privados, incluidas las cartas misivas, en el s. XVII todavía muchos notarios se obstinaban en mantener la vigencia de la letra procesal. Una escritura que desde finales del s. XV se había ido tornando desordenada y cada vez con formas más enrevesadas, que perduraría todavía a lo largo de todo el s. XVII con el nombre de *encadenada* o *procesal encadenada*. Como muestra de la dificultad que entrañaba la lectura de este tipo de escritura, Cervantes en un pasaje del Quijote se refiere a ella en unos términos que merece la pena traer a colación aquí: «...tu tendrás cuidado de hacerla trasladar en papel, de buena letra, en el primer lugar que hallares, donde haya maestro de escuela de muchachos, o si no cualquier sacristán te la trasladará: y no se la des a trasladar a ningún escribano, que hacen letra procesada, que no entenderá Satanás.»²

José de Casanova examinador de maestros y tratadista de la escritura, en su *Arte de escribir...* de 1650 hacía un relato muy detallado de cuáles eran los tipos de escritura de uso corriente en la España de su tiempo. Siete estilos, entre los que ya no menciona la *procesal* que eran los siguientes: la *bastarda*, la *redonda*, la *grifa*, la *romanilla*, la *antigua*, la *italiana* y la *agrifada*. Casanova consideraba a la *bastarda* como la reina de todas las letras y afirmaba que sin saber esta letra —sobre todo en su forma liberal— nadie podía llegar a ser escribano.

De la *redonda* sostiene Casanova que también es muy útil, que se ha usado mucho en Castilla, pero que de un tiempo a esta parte se había ido relegando a un segundo plano, a medida que

¹ Vid. Algunas láminas de Morante como la de la *fig. 141* o las portadas de los tratados de Olod y Aznar de Polanco, *figs. 51 y 52*.

² CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. 1ª Parte, Capítulo XXV.

se fue imponiendo la bastarda y que la *redonda* ya sólo la escribían los más viejos; acerca de la *grifa* aseveraba que si se ejecutaba con perfección era la más útil para la escritura de títulos, privilegios y ejecutorias; de la *romanilla* señalaba que se escribía con dificultad y lentitud, por lo que era más atada, sus versales se llamaban latinas y eran útiles en los letreros, epitafios, sepulcros y capillas; de la letra *antigua* afirmaba que en tamaños crecidos se utilizaba en los libros de canto de las iglesias y que si era pequeña podía ser útil en los Privilegios de Juro del Consejo de Hacienda; mencionaba también una *letra agrifada* que solía usarse en las provisiones y cédulas reales, desaconsejando su uso corriente por ser una letra muy difícil de aprender y ejecutar; y terminaba manifestando con bastante desdén la falta de interés de la letra *italiana*, según él «por ser afeminada y de poca sustancia».³

2.1.1 El grabado calcográfico y la pluma puntiaguda

En el Barroco se generaliza el corte puntiagudo de la pluma cuyo dominio se extenderá por casi todos los países europeos condicionando la forma de las letras desde comienzos del s. XVII hasta el s. XIX, primero con la pluma de origen natural y más tarde con fabricada en acero flexible.

Con la generalización de la técnica del grabado calcográfico a buril, se produce una mejora significativa de la calidad general de las muestras impresas, en especial en la reproducción de los detalles más delicados. El proceso del grabado xilográfico obligaba a perfilar los trazos de las letras, retirando la madera sobrante de su alrededor, lo que complicaba enormemente el trabajo mermando en gran medida la precisión. Lo que hacía que aumentasen las diferencias entre el modelo caligráfico original y el resultado impreso. En la técnica del grabado calcográfico «a la punta seca» cada incisión del buril en la plancha de cobre, produce una raya en el grabado tan gruesa como la presión ejercida con él, lo que convierte a esta técnica en un procedimiento directo e intuitivo. Enseguida los grabadores empezaron a vislumbrar las posibilidades técnicas del cobre y comenzaron a interpretar los originales de forma más libre, incluso con el beneplácito de los calígrafos, fueron introduciendo detalles y rasgos cada vez más refinados y complejos que se alejaban progresivamente de las muestras de pluma originales. Algunos calígrafos se quejaron de las diferencias entre sus modelos de mano y el resultado final de las planchas; otros en cambio, no tuvieron reparo en sacrificar dicho parecido, ante la oportunidad de mejorar el resultado final.

Tratando de imitar las muestras de los manuales grabadas en cobre, la letra de mano empezó a adquirir los mismos amaneramientos que el buril, surgiendo un nuevo grupo de escrituras bastardas conocidas como *copperplate*, término que hace referencia al metal con el que estaban hechas las planchas. Muchos de estos modelos se hicieron imposibles de imitar con la pluma tradicional de punta cuadrada. Para reproducir los rasgos finos y estilizados del buril, se necesitaba un nuevo tipo de instrumento que se comportase de la misma manera que el buril sobre la plancha; es decir, produciendo trazos anchos con la aplicación de presión y finos al relajar dicha fuerza. La solución fue una pluma de ave de punta afilada y flexible. La única diferencia entre el buril y la pluma era el grado de la fuerza aplicada en uno y otro caso, pero el principio que subyace es el mismo. La

3 CASANOVA, Joseph de. *Primera parte del Arte de escribir todas formas de letras...* (fol. 12r)

flexibilidad se conseguía cortando el pico más agudo y haciendo más pronunciada la hendidura sobre el cañón, de forma que los gavilanes se separan para formar los trazos anchos. La aplicación constante de presión sobre la punta, sometía al material de la pluma de ave a una fatiga excesiva lo que aceleraba su desgaste. Este inconveniente vino a resolverse más adelante, en las postrimerías del s. XVIII, con la invención de la pluma fabricada en acero, que se adaptó perfectamente a aquellas duras condiciones de trabajo.

Mientras que la escuela española se mantuvo al margen de estas modas y continuó fiel a la pluma de punta cuadrada, el resto de los países europeos desarrollaron escrituras bastardas que se trazaban con este tipo de pluma y que genéricamente fueron conocidas como estilos *copperplate*, Holanda, Italia, Francia e Inglaterra desarrollarían estilos particulares basados en esta fórmula. La *bastarda* italiana es una escritura barroca de origen italiano, derivada también de la *cancillerresca*, pero trazada ahora con pluma puntiaguda y flexible. Los franceses desarrollaron su propia escritura *bastarda* conocida como *lettre italienne bâtarde*, Barbedor y Materot fueron sus más importantes mentores. El calificativo ‘italiano’ de algunas de estas escrituras sólo tiene el objeto de recordar el origen genérico de todas las bastardas cursivas derivadas de la *cancillerresca* y no se refiere a ninguna influencia ejercida por aquel país, ya que en este tiempo Italia había perdido completamente su predominio.

Pero de entre todas estas variantes de *copperplate* será la *roundhand* inglesa la que acabará por difundirse y universalizarse. El principio de su trazado difiere completamente de las tradiciones caligráficas italianas y españolas.

La letra inglesa tiene una distribución de gruesos y finos, que sigue una cadencia fija, que depende de la dirección de los trazos; si la pluma baja, se produce un movimiento de tracción que obliga a que los gavilanes de la punta se separan, formando un trazo más o menos grueso en función de la presión que se ejerza sobre ellos. Si la pluma sube, la presión se libera produciendo un rastro sutil. Como se puede ver trazado de este tipo de escritura está determinado por cuestiones puramente mecánicas, produciéndose una alternancia rítmica que le confiere un cierto aire monótono e impersonal, pero que también otorga a la escritura un aspecto solemne y uniforme. Para que los trazos gruesos se produzcan ha de ejercerse presión suficiente sobre la punta, algo que sólo puede tener lugar si el desplazamiento de la pluma se produce por tracción en el mismo sentido del trazo, intentarlo en cualquier otra dirección terminaría con la punta clavada en el papel o con salpicaduras de la tinta. Esta circunstancia hizo necesario el empleo de un papel de mayor calidad y lisura, cuyas irregularidades no detuviesen el avance suave de tan afilado instrumento.

El grabado a buril se adaptó perfectamente a las características de la escritura inglesa, aunque deberíamos más bien decir, que dicha letra surgió como consecuencia del empeño en la imitación de muestras caligráficas grabadas con aquel instrumento.

2.1.2 La decadencia de la *bastarda española*

Del progresivo alejamiento de la *bastarda española* de sus generosas cualidades formales con las que había sido ensalzada en el s. XVI da cuenta el paleógrafo del s. XVIII P. Merino en su *Escuela Paleographica...* Si desde el punto de vista de Palomares y otros muchos autores, Morante cons-

tituye el cenit de la *bastarda española*, el «arte verdadera» y el referente a tener en cuenta para la recuperación de la escritura. Merino sin embargo, anticipa el declive de la *bastarda* a los tiempos de Morante al mostrarse muy crítico con la situación de la letra en aquellos tiempos al afirmar lo siguiente: «...este Autor (refiriéndose a Morante) amante de los Escritores Italianos, que por este tiempo, eran los que peor escribían, introduxo el gusto de cortar la pluma delgada, cuidando poco de el cuerpo dela letra, con tal que estuviese bien rasgueada, en lo que no se le puede negar, que fue diestrísimo. Este gusto cundió bastante, aunque no fue general, hasta nuestros tiempos, en que se ha vuelto a resucitar el gusto antiguo, de Francisco Lucas, y de Ignacio Pérez.»⁴ De José de Casanova escribe Merino: «...floreció en el siglo pasado por los años de 1640. Este modesto y gallardo Maestro, hubiera hecho aun cosas mayores, si no hubiera encontrado los vicios de la letra introducida por Morante: y sobre todo en la letra Grifa no reconoce igual; pero esta se ha de vér en el Evangelio de S. Juan, original, escrito de su mano, que está en poder de D. Carlos Agricola; porque la Grifa, que anda gravada en sus obras, le hace poco favor.»⁶

Es aceptado por todos que es a finales del s. XVII cuando verdaderamente se acrecienta la divergencia entre los distintos modelos de *bastarda española*; produciéndose su deterioro, según el criterio de unos; o simplemente mutando hacia un nuevo estilo según los otros. En este tiempo surgen manuales en los que se propone una nueva forma de entender la *bastarda española* que son en realidad los primeros modelos de escritura '*entrerredonda*'.

El hermano jesuita Lorenzo Ortiz (1696) hace una completa síntesis de la escritura española de su tiempo clasificando los distintos tipos de escribanos. En primer lugar divide a los escribanos en dos tendencias que se convertirán en un clásico de la escuela española del siglo siguiente: los que basan el aprendizaje de la escritura en la imitación y los que lo basan en las reglas. Ortiz lo concreta dividiendo a los escribanos en dos ramas: una donde estarían los escribanos que denomina actuales, y que son aquellos que tienen la forma de la letra clara en la memoria y son más dibujantes de letras que escribanos; y los que otorgan la primacía a lo científico o magistral.

Por otra parte Ortiz clasifica también a los escribientes en función de su pericia estimando que entre los escribanos de cursiva existen varias clases: En primer lugar estarían los que tienen formas bonitas, pero son cobardes de pulso y se quedan con una letra detenida; otros se hacen malos porque su escritura se vuelve viciosa al llenar las letras de rasgos desproporcionados, las traban violentamente o las dejan a medio hacer; y finalmente están aquellos tan sujetos a una buena forma que acaban resultando inútiles pues necesitarían un día para escribir un pliego.⁷

Es también Lorenzo Ortiz uno de los primeros en dar la alarma respecto de las nuevas y poco ortodoxas maneras de entender la *bastarda* en la España de finales del XVII. En su tratado dialogado consideraba que a pesar de haber sido italianos y españoles quienes mejor habían cultivado este arte de la escritura, a través de libros de escogidísimos escribanos, tanto discípulo como maestro se muestran de acuerdo en que existían en aquel momento maestros ávidos de novedad,

4 MERINO. Op. cit. (p. 375)

5 Maestro de primeras letras. Vivía y tenía escuela pública en Madrid por los Años de 1781, ejerciendo además el cargo de Revisor de letras y documentos sospechosos. COTARELO (vol. I, p. 80)

6 MERINO. Op. cit. (p. 375)

7 ORTIZ. Op. cit. (p. 4)

que Ortiz denominaba chambergos, y que según él se lanzaban a «inventar disparates desproporcionados de letrones desbaratados».⁸

Unos años más tarde Santiago Palomares (1776) se lamenta también de que se practicase en España una letra sin fundamento sólido, que era enseñada de forma distinta por cada profesor como refleja el siguiente párrafo de su tratado: «De ésta variedad nacen tan diferentes malas letras, y por ella, sin que haya razón en contrario, no tenemos carácter de *letra nacional*, como tienen las demás naciones, y le teníamos nosotros medio siglo há quando se cultivaba el legítimo magisterio del bastardo.»⁹ Sorprendentemente Palomares atribuye a Ortiz el demérito de ser responsable del inicio de la corrupción de la bastarda, aún a pesar de haber sido uno de los que más lo habían denunciado; al introducir, según Palomares, muchas novedades caprichosas, que fueron seguidas por otros autores, entre ellos el navarro Diego Bueno con su escritura «bastarda liberal» propuesta en su manual de 1690.¹⁰ Pero estima Palomares que fue Aznar de Polanco quien la desfiguró por completo debido al exceso de reglas dadas para su formación; y que fueron Fr. Luis de Olod y Gabriel Fernández Patiño quienes más influyeron en la instauración definitiva de la moda de la *pseudo-redonda* y contribuyeron a su expansión, especialmente este último al difundirla por las escuelas de primeras letras.

Según el P. Merino la decadencia comienza con los hermanos Moya¹¹ que proponen letras muy anchas y de poco contraste en las astas que se alejan de las acertadas proporciones que habían encontrado los maestros del siglo anterior. Por lo que no resulta extraño que uno de los más fieles partidarios de la letra reformada como Aznar de Polanco en su tratado de 1719 alabe el trabajo de José, uno de los hermanos, hasta el punto de otorgarle el título de Príncipe del Arte de Escribir.¹²

Fr. Antonio Espina en 1789 atribuye el problema de la decadencia de la escritura a la falta de método y de normas claras en su enseñanza, pues afirma: «La falta de reglas suficientes, el ningún método para enseñar la formación de los caracteres, hizo degenerar la buena letra *Bastarda* en nuestra España de mas de un siglo á esta parte, no hallando en ella, ni proporción, ni delicadeza.»¹³

2.1.3 El auge de la *bastarda moderna*

A pesar de ser tantas las voces que claman por la recuperación de una *bastarda* tradicional más ortodoxa, el cambio progresivo hacia una forma nueva de *bastarda* acabará resultando inevitable y a lo largo del s. XVIII acabará extendiéndose por todo el país hasta convertirse en el estilo de letra dominante.

⁸ ORTIZ. Op. cit. (p. 2)

⁹ PALOMARES. Op. cit. (p. 19)

¹⁰ BUENO, Diego. *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir, y contar Príncipes y señores*. Zaragoza, 1690.

¹¹ Juan Manuel y su hermano José García de Moya (1635-1682) fueron maestros vallisoletanos muy famosos, de los que se conservan muestras de caligrafía pero que no elaboraron ningún Arte de Escribir, especialmente José que fue examinador de maestros y ejerció en Madrid donde era conocido como «el maestro de Valladolid». (COTARELO. Op. cit. (vol. II, pp. 88-94)

¹² AZNAR DE POLANCO. Op. cit. (fol. 19 r.)

¹³ ESPINA. Op. cit. (p. 42)

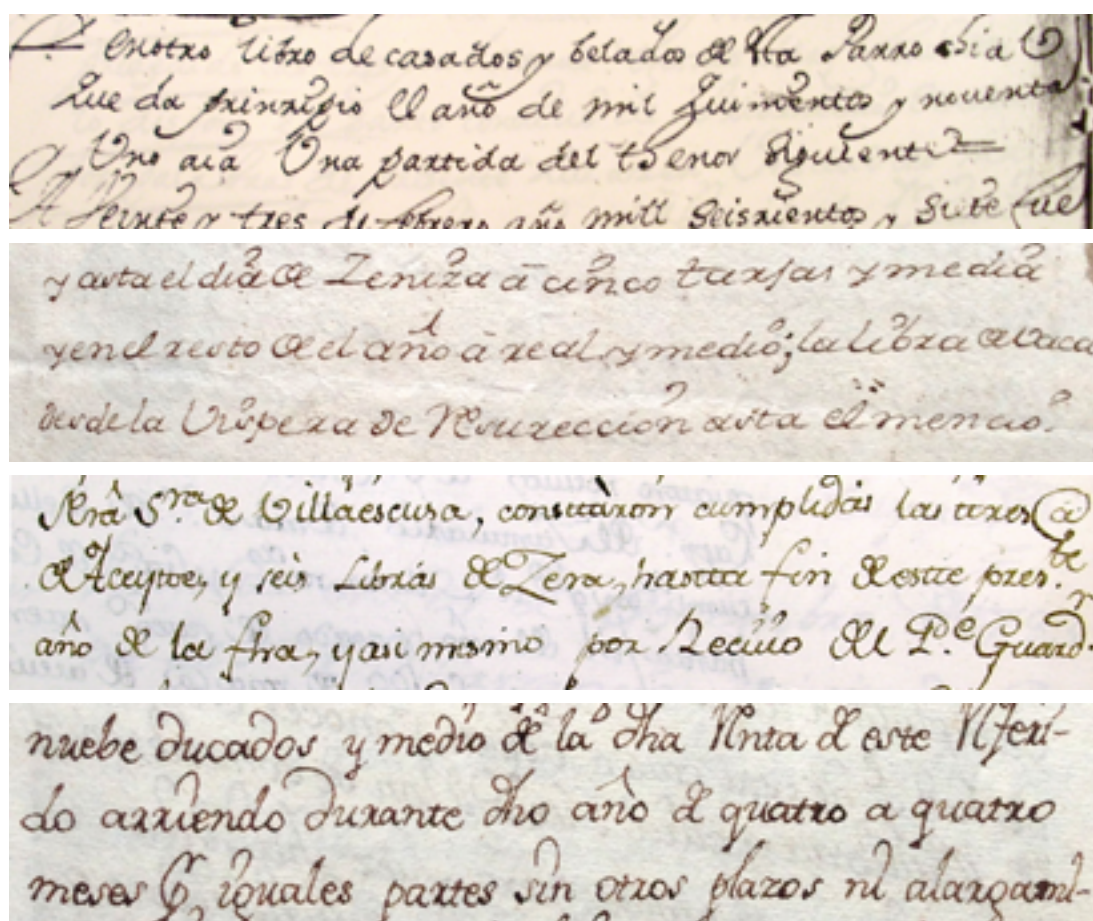


fig. 6 Distinta muestras de es escritura 'pseudorredonda'

La escritura '*entrerredonda*', *pseudo-redonda* o "letra de moda" como la denominan sus detractores; o simplemente *bastarda moderna* como prefieren denominarla sus adeptos, se formula como un híbrido entre la *bastarda* y *redonda*. Un estilo heterodoxo muy denostado por los autores partidarios de las muestras de escritura de calidad como Palomares o Torío, pero que cuenta también con muchos entusiastas como Aznar de Polanco (1719), Fr. Luis de Olod (1766), Anduaga (1781), el Abate Servidori (1789) o Fernández Patiño (1753).

Patiño (1753) equipara en valor a la *bastarda* afirmando con decisión que «ambas son las reinas de todas» y manifestando después que: «La referida moderna, con mixtura del redondo y bastardo, es mucho más graciosa... Es hueca, limpia o pelada, más legible, más permanente, con moderada inclinación al bastardo y muy liberal. Esta es la que hoy corre con más estimación en la Corte, ciudades y pueblos grandes y la que en todas escuelas se debe enseñar».¹⁴ Patiño se

14 PATIÑO, Gabriel Fdez. *Origen de las ciencias, arte nuevo de leer, escribir y contar con cinco formas de letra útiles, etc.* Madrid, 1753.

declara gran admirador de Aznar de Polanco cuyo tratado cita en multitud de ocasiones y escribió además un opúsculo en el que se afanó en impugnar tanto los métodos como los modelos de *bastarda* usados por los escolapios y en especial los de Santiago Palomares. La obra lleva el título de *Informe acerca del arte de escribir de D. Francisco Santiago Palomares* que su adepto el Abate Servidori incluyó dentro de sus *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir* de 1789.¹⁵ Sin embargo el entusiasmo de Patiño por la *bastarda moderna* no le impide ser consciente acerca de la polémica existente entre los afines y detractores de este estilo, y lo expresa de la siguiente forma:

«Entre la dicha bastarda, y la moderna, mifturada del redondo, y bastardo, ay grande competencia entre muchos apafsionados; unos quieren, que sea la *bastarda* la señora principal, y otros la moderna, arguyendo diferentes razones de las dos; (que omito por no molestar) pero yo digo, que concurriendo en qualquiera de ellas todas las buenas propiedades, y circunftancias, que deben tener, y les conduce que ambas fon de buena calidad.»¹⁶ [...] «Esta es la que oy corre con mas eftimacion en la Corte, Ciudades, y Pueblos grandes, y la que en todas las Escuelas se debe enseñar; y figan su dictamen los que aprendieron la bastarda legitima, que como instruidas en ella, les parece la mejor...»¹⁷

Otro de los más fieles partidarios del nuevo estilo es Fr. Luis de Olod que en su tratado de 1766 defiende la nueva orientación de la *bastarda* a la que denomina letra *bastarda moderna*, *pseudo-redonda* o *entre-redonda*. Olod estima que existen grandes diferencias entre la antigua y la moderna bastarda, considerando la letra de Morante como la *bastarda* legítima, por lo que resulta un tanto insólito que el modelo de Morante fuese considerado culmen de la *bastarda española* tanto por los partidarios de la *pseudo-redonda* como por sus detractores. Para Olod la *bastarda moderna* merece especial atención por ser la «principal y guía de las demás [...] la Reyna de todas las especies», por ser «limpia, hueca, pelada, más permanente y legible [...] por la facilidad y destreza con que se forma; y también por ser la más común»,¹⁸ y porque «tenía gran aceptación entre los que usaban la bastarda, tanto en la corte de Madrid, como en otras ciudades grandes, viendo en ella una «*letra à la Castellana muy buena*».¹⁹ Sin embargo no parece estar muy seguro de si la moda de este estilo perduraría con el paso del tiempo.

Con igual ímpetu se manifiestan en contra de la letra *pseudo-redonda* sus detractores de entre los que destaca Santiago Palomares. Afirma que algunos llaman a esta nueva escritura 'quebrada', 'circular', 'pelada' o 'piramidal' y estimando que es una escritura torpísima, degenerada y artificiosa,²⁰ y en un pasaje de su manual llega aún más lejos afirmando:

«Esta letra, ó abórto monstruoso del magisterio pseudo-redondo, como ya dixe en la Introducion (y no me canso de repetirlo) ni es *Redonda*, como la que enseña Francisco Lucas, ni menos es *Bastarda*, *Grifa*, *Italica*, ni *Cancellaresca*, y así se origina del *palote*, en que se confunde el segundo efecto de la pluma con el primero [...] La formación del referido carácter pseudo-redondo es muy torpe, casual y arbitraria.

¹⁵ COTARELO. Op. cit. (vol. II, p. 157)

¹⁶ PATIÑO. Op. cit. (p. 37)

¹⁷ Ídem. (p. 38)

¹⁸ OLOD. Op. cit. (p. 106)

¹⁹ Ídem. (p. 107)

²⁰ PALOMARES. Op. cit. (p. 98)

En las escuelas no enseñan los Profesores á ligarle , y las trabazones que hacen , quando ocurre escribir de prisa , son confusas , y sin hermosura , como inventadas al capricho de los discípulos...»²¹

Su discípulo Esteban Ximénez se manifiesta también contrario a la letra *pseudo-redonda* a la que se refiere también simplemente como *redonda* y de la que afirma en un pasaje de su tratado de 1789: «...el buen gusto de escribir, que se hallaba corrompido desde la introduccion de la letra redonda, que llamaban de moda, abultada, fanfarrona, pesada, torpe, disuelta sin trabazon, ni gallardia.»²²

Fr. Antonio Espina clama también contra los partidarios de este estilo, llegando a calificar de ridículas las obras de Juan Claudio Aznar de Polanco y de Gabriel Fernández de Patiño de 1719 y 1753 respectivamente, que según su criterio fueron las responsables de imponer el mal gusto en la escritura con sus muestras de carácter *pseudo-redondo*. Sin embargo es a Fr. Luis de Olot (sic.) al que atribuye la responsabilidad definitiva de haber terminado por casi arruinar la buena escritura *bastarda* con su tratado de 1789, cuando afirma de manera contundente: «...contribuyendo generalmente con su contagio no solo al fomento y enseñansa general de la difícil , desordenada , y ridicula *pseudo-redonda* , sino también al olvido y casi extinción de los caractéres *bastardos* , ó *semibastardos*. Tiene de otra parte tan poco gusto, magisterio y legitimidad en sus caractéres, que sus muestras siempre han sido y serán miradas con horror por los verdaderos inteligentes.»²³

2.1.4 Características de la *bastarda moderna*

De entre los partidarios más relevantes de *pseudoredonda* como Bueno, Aznar de Polanco, Servidori, Anduaga, Patiño y Olod, es este último quien precisa con mejor fortuna el origen y las características formales del estilo. Comienza Olod exponiendo de forma detallada la evolución sufrida por la *bastarda española* hasta terminar en la variante moderna que defiende con ahínco. Según su criterio originalmente se compusieron dos estilos principales: la *magistral sentada* o *cancilleresca* y la *bastardilla de imprenta* o *grifa*. La *cancilleresca* se usaba en las escuelas hasta la invención de la *bastarda* y era de enseñanza lenta y difícil por ser muy derecha y angulosa. La *grifa* o *bastardilla de imprenta* sin embargo es más caída y «muy abierta de ángulos». Según Olod de aquellas dos surgió un híbrido intermedio que es la *bastarda*, que más tarde evolucionaría hacia una variante moderna que llama *entre-redonda* y que vuelve a ser una mixtura, esta vez entre la *bastarda* y la *redonda antigua*. De esta última afirma que durante algún tiempo llegó a hacerse muy encadenada (refiriéndose a la *procesal encadenada*), pero que hacía poco había vuelto a introducirse en la Corte de Madrid con menos adorno y cadena.²⁴

Según Patiño (1753) las diferencias entre *bastarda* clásica y *bastarda moderna* son las siguientes: «Primero en la transversal y ángulos, la *bastarda* legítima, la de Morante, requiere más inclinación a la izquierda y los ángulos más estrechos. La moderna mixtura del bastardo y redondo, es

21 PALOMARES. Op. cit. (p. 58)

22 XIMÉNEZ. Op. cit.(p. 7)

23 ESPINA. Op. cit. (p. 51)

24 OLOD. Op. cit. (p. 107)

mucho más graciosa, especialmente en las mayúsculas, y es hueca, limpia o pelada, más legible y permanente, con moderada inclinación y muy liberal.»²⁵

En resumen, las principales características formales de la nueva *bastarda moderna* o *pseudo-redonda* son las siguientes:

1. El auge europeo de las escrituras *copperplate* influye en la nueva formulación de la *bastarda moderna* incorporando a la letra ciertas características de aquellas escrituras. Una de ellas tiene que ver con el empleo de plumas puntiagudas que confiere a la modulación del asta de los caracteres una distribución de gruesos y finos muy distinta a la que surge de la pluma chata.
2. La estructura del ojo de los caracteres se vuelve más redondeada, por lo que muchos consideran a la *pseudo-redonda* una nueva mezcla entre *bastarda* y *redonda*.
3. La influencia de las escrituras *redondas* hace que la inclinación sea muy poca, de aproximadamente unos 14°.
4. Es una letra de 'cursividad' escasa, con pocos enlaces e insuficientemente definidos. Las formas de este tipo de letra están muy influidas por los modelos de cursiva impresa, como puede observarse en la definición que da Olod al referir como una de las principales cualidades de esta escritura la uniformidad, hasta el punto de señalar que consiste en «que las letras parezcan de molde todas».²⁶

Algunos rasgos de naturaleza heterodoxa confieren a la *bastarda moderna* un aspecto muy característico (*Vid. fig. 6*):

1. La peculiar forma que adquiere la [r].
2. La exagerada forma que adquiere el punto de la [i] latina, bien en forma circular o similar al de un signo de interrogación.
3. La enorme tilde de la [ñ] en forma de ángulo.
4. La preferencia de una [ð] de tipo uncial con una curvatura exagerada dextrógira.

2.2 LA ENSEÑANZA DE LA ESCRITURA EN EL S. XVII

En el s. XVII se producirá un gran retroceso en el impulso educativo en España. El ideal humanista de la etapa anterior empeñado en lograr la «humanización» de todos a través de la educación, se cambió por la idea de que un número excesivo de estudiantes suponía una pérdida de mano de obra para el país. Las Cortes y el Consejo de Castilla limitaron las tareas educativas a instituciones privadas de carácter benéfico, por entender que más que clérigos y hombres de le-

²⁵ PATIÑO. Op. cit. (p. 37)

²⁶ OLOD. Op. cit. (p. 107)

tras se necesitaban labradores, artesanos y soldados.²⁷ «Los controladores del Estado barroco no veían ciudadanos sino súbditos productores a los que había que mantener encadenados a la tierra y a los trabajos artesanos. El honor era hereditario y la cultura una de sus prerrogativas, que había que reservar a la nobleza.»²⁸ La Contrarreforma toma conciencia del poder de la educación y se intenta controlar la actividad docente con la implantación de la figura de los ‘visitadores’, con el control de las ediciones de los catecismos y del acceso a la profesión de maestro.

Son varios los autores de aquel tiempo que se lamentan de la situación de la enseñanza de las primeras letras en la España de mediados del s. XVII, del trato que recibe por parte de los poderes públicos y de la situación de penuria y dejadez de la profesión de maestro, en comparación con la situación más favorable en otros países.

Uno de ellos es Morante que en su *Quarta parte del arte nueva de escribir* de 1645 explica cómo por testimonios del secretario del embajador del Japón ante el rey, se tenía noticia de que en aquel país y en China eran muy premiados los maestros de los niños, donde las repúblicas les cedían casas, cartillas, libros y papel para que enseñasen con espacio y desahogo, mientras que en Europa sólo los maestros de Portugal tenían salarios, buen agradecimiento y paga suficientes. Y se lamenta de cómo era posible que hubiese tan buen juicio entre «bárbaros que se condenan enseñando sectas malas» y no tanto entre los cristianos.²⁹

De forma parecida se expresa José de Casanova (1650) en su *Arte de Escribir...* al describir con admiración la organización de la enseñanza de las primeras letras en algunos países de Europa:

«En los Reynos de Alemania, Francia, Polonia, y otras Provincias, tienen en todas las Ciudades, y Villas numero de maestros señalados , como digamos; es una Ciudad de ocho , ò diez mil vezinos , en ésta tendràn hasta una dozena de Maestros, los mas Científicos que se hallan , y à éste respetto , si la tal Ciudad ò Pueblo es de mas, ò menos vezindad , es el numero de los Maestros , para que todos los niños sean bien enseñados, repartiendo los por sus quarteles , o calles, dandoles à cada uno la casa necesaria que ha menester para su vivienda, y en ella una Aula, ò General muy capaz, hecho à proposito para Escuela , con todos sus aderentes : y demas desto un buen salario, con que tienen suficientemente para sustentarse, y andar con el lustre devido à sus personas. Y el Maestro que entre todos muestra tener mas ventajas en suficiencia, y enseñanza, haziendo demostracion en actos publicos , nombrando Iuezes para ello , a este tal se le dà el salario duplicado, y los demas le tienen por su cabeça, y superior : y todo esto se compone de rentas que tienen las Republicas dedicadas para este efecto. Con lo que tienen obligacion de enseñar, sin que los discipulos , así hijos de padres ricos, como de pobres, les den cosa alguna por la enseñanza. Y quando vaca una plaça de Maestro se ponen para su provision Edictos publicos , llamando à concurso , del modo que se haze acá en España en los Obispados para las provisiones de las Prebendas , y Beneficios , demanera, que los Maestros que estan en aquel territorio en lugares cortos , que sus salarios son menores que aquel que vaco, acuden à oponerle, y presenta cada uno sus obras , y da muestra de su suficiencia en pratica, y theorica, y se provee en el mas idoneo. O santa costumbre, digna de eterna alabança! pues de ella se siguen tantos beneficios à aquellas Republicas , particularmente à los pobres que tienen de gracia la enseñanza de sus hijos, al contrario que en España, que los miseros dexan de enseñarlos, por no tener dos

²⁷ DELGADO CRIADO. Op. cit. (p. 406)

²⁸ Ídem. (p. 407)

²⁹ MORANTE. *Quarta parte...* Op. cit. (fol. D)

, o quatro reales que dar al maestro cada mes : y los Maestros se animan à trabajar , haziendose Científicos con la esperança de alcançar las plaças de los mayores salarios. [...] que cierto es cosa lastimosa ver los pobres Maestros quan miserablemente lo pañan , que no tan solo no se pueden sustentar; pero no alcança lo que ganan para pagar el alquiler de la casa, y es necesario quando mueren enterrarlos de limosna...»³⁰

También Diego Bueno (1690) se manifiesta en el mismo sentido repitiendo casi de forma literal algunos aspectos del párrafo de Casanova:

«En los Reynos de Alemania, Francia, Polonia, y otras Provincias, tienen todas las Ciudades, y Villas numero de Maestros señalados, la ciudad de doce mil vecinos, tendrá hafta doze Maestros los mas científicos que se hallan, y esta proporción se observa en las demás Ciudades, y Villas para que todos los niños sean bien enseñados , repartiendolos por sus quarteles, ò calles, dándoles à cada vno la cafa neceffaria, que ha menester para su vivienda, y en ella vna Aula, ò General muy capaz:y demás desto falario competente que los luezes nombrados para ello les asigna para sustentarse, y andar con el lustre debido a sus personas.»³¹

2.2.1 La profesión de maestro en el s. XVII

Sin embargo los propios maestros tenían una consideración muy elevada de su profesión conscientes de la responsabilidad que entrañaba la actividad docente, algo que no parecía corresponderse con el prestigio social del que disfrutaban que era proporcional al poco interés que despertaba la educación entre las clases populares; pues para muchos padres lo más importante era que sus hijos pudiesen ganarse la vida, bien como aprendices en algún taller y en las familias del ámbito rural que trabajasen en las labores agrícolas de la casa.

Como muestra de la certeza que tenían los propios maestros acerca de la importancia de su oficio y el descuido que se tenía de él, valgan las palabras del hermano Lorenzo Ortiz (1696): «Concluyo consolando à los Maestros afligidos del desconsuelo con que todos se hallan en el poco premio que consiguen de su glorioso, y fructuoso trabajo, y poco conocimiento que comúnmente se tiene de la importancia de este vtilísimo Ministerio. Es así, que la mayor parte es grande la ignorancia , con que se aprecia esta profesión...»³²

Sin embargo no es de extrañar la mala opinión que podía tenerse en aquel tiempo de la profesión si atendemos las palabras de Morante respecto del comportamiento de algunos de sus colegas, que no se comportaban como correspondía a la honra y decoro de la profesión: «...traen a veces espadas mas largas, y los que juran y juegan a juegos [...] Y así mismo suplico a todos los señores del Confejo manden,que ningún Maestro del arte de escriuir traiga espada, pues antiguamente los Maestros no la traian,y andauan muy decentes,en habito honesto...»³³

Aunque que los maestros de las escuelas públicas trabajasen al margen del control directo de las estructuras religiosas y dependiesen de los poderes civiles, la enseñanza que impartían no era

³⁰ CASANOVA. Op. cit. (fol. 4r)

³¹ BUENO. Op. cit. (p. 2)

³² ORTIZ. Op. cit. (pról. fol. II v.)

³³ MORANTE. *Segunda parte...* Op. cit. (fol. 22 r.)

en absoluto laica. El fervor religioso contra-reformista que impregnaba a toda la sociedad civil tenía la tarea educativa de profundos tintes morales. Por lo que el objetivo último de la educación de aquel tiempo era garantizar que tanto los maestros como la educación que impartiesen fuese acorde a los preceptos de la moral y la religión cristianas. Sirvan como muestra las que deberían ser condiciones necesarias para ejercer de maestro según José de Casanova:

1. Ser muy cristianos, mansos e inclinados a trabajar;
2. Amantes de sus discípulos con el mismo amor que si fuesen sus padres;
3. Tener mucho cuidado en desterrar libros profanos, como los de coplas y jácaras;
4. Obligar a los alumnos a que los sábados los alumnos traigan aprendido de memoria un capítulo del catecismo.³⁴

En las siguientes palabras pertenecientes a la introducción del tratado Casanova (1650) se muestra la importancia que tenía la educación religiosa en la enseñanza:

«Quantos e innumerables hombres ha havido en todas las edades , y naciones del mundo, que por saber Leer , y Escribir vinieron de muy pobres à ser muy ricos , y de humilde , y baxa suerte à ser personas de alta dignidad , y estado , y señores de Titulo , y de vasallos.³⁵ [...] Y si tanto ensalço las Escuelas de aquel tiempo, siendo de gentiles, que dixera Ciceron , si viera las Escuelas de las Republicas Chriſtianas de estos tiempos , donde no tan solamente se enseña el Arte de Leer , escribir , y Contar , criança, y urbanidad , sino la perfecta Ley del Verdadero Dios , y el camino de la eterna salvación, donde continuamente Maeſtros , y Discipulos eſtàn dando guerra a los herejes scismaticos , y enemigos de nueſtra Religion Chriſtiana?...»³⁶

En relación con la retribución de los maestros, el sistema de la iguala era uno de más extendidos y se utilizaba desde antiguo en las escuelas. Igualar consistía, como ya se ha dicho, en pactar con los padres de los alumnos un periodo de tiempo de aprendizaje en el que el maestro se comprometía a enseñar a escribir al alumno a cambio también de una cantidad fija de dinero.

Para poder establecer ese tiempo con precisión el maestro debía evaluar *a priori* las capacidades del alumno y para los menos capaces podía ponerse en marcha un sistema de clases particulares que permitiera al maestro recuperar el nivel de estos alumnos hasta acercarlo al del resto de la escuela. Casanova consideraba que si todo esto no daba sus frutos el maestro tenía la obligación de ser sincero con los padres del alumno y no tenerlos engañados manteniendo al chico en la clase durante años haciéndoles gastar dinero. En condiciones normales el periodo de aprendizaje podía oscilar entre los dos y los cuatro años.

La educación podía desarrollarse en diversos ámbitos la sociedad civil dando lugar también a distintas clases de maestros laicos:

³⁴ CASANOVA. Op. cit. (fol. 5v)

³⁵ Ídem. (fol. 3r)

³⁶ Ídem. (fol. 2v)

1. **Maestros Reales.** Son los más considerados debido a que poseían un título oficial expedido por el Supremo Consejo de Castilla a propuesta del gremio de maestros. Para acceder al examen debían aportarse dos documentos imprescindibles:
 - En primer lugar uno de carácter religioso expedido por la autoridad eclesiástica pertinente. El Ordinario mandaba examinar de doctrina al candidato y expedía un certificado de suficiencia.
 - En segundo lugar otro de carácter civil expedido por los ayuntamientos, en los que un funcionario firmaba ante testigos un expediente de *vita et moribus* que acreditaba buenas vida y costumbres y garantizaba además la limpieza de sangre de su estirpe.
 Ambas certificaciones debían presentarse en las instancias municipales y dos examinadores de la Hermandad realizaban un examen que consistía en comprobar la pericia del aspirante en las artes de leer, escribir y contar, haciéndole caligrafiar en su presencia algunas muestras de distintas letras y la resolución de algunas cuentas.
2. **Ayudantes o pasantes.** En las escuelas podía haber uno o dos asistentes que se comprometían a aprender con el maestro durante al menos dos años, periodo que en 1740 se establece que debía ser ampliado a cuatro años. Durante este tiempo de aprendizaje esperaban la ocasión de examinarse para suceder al maestro en la escuela o establecerse por su cuenta. Existía además un sistema de antigüedad que imponía un orden riguroso para acceder a una plaza de maestro. Para ejercer como pasante se requería el mismo tipo de certificados que se exigían a los maestros.
3. **Maestros particulares.** Ejercían la función de preceptores particulares de los hijos de las clases mejor acomodadas a los que se dedicaban en exclusiva y ejercían su docencia en el mismo domicilio de los alumnos.
4. **‘Leccionistas’.** Eran maestros que se dedicaban a la enseñanza a domicilio pero careciendo de los requisitos de los Maestros Reales y al margen del control del gremio. La competencia desleal que ejercieron sobre los maestros examinados preocupó durante mucho tiempo a la Hermandad de San Casiano.³⁷

2.2.2 La Congregación de San Casiano

El acontecimiento más relevante en relación con el orden y control de la actividad docente y por tanto de la escritura en la España del s. XVII es la fundación de una asociación gremial de maestros laicos que ejercen en escuelas públicas y que de aquí en adelante, y hasta su desaparición en 1780, controlará y supervisará todos los aspectos relacionados con la profesión de maestro. Sin embargo la Hermandad o Congregación de San Casiano³⁸ fue más un instrumento de control y un mecanismo eficaz de defensa de los intereses corporativos, que un motor para la mejora y

³⁷ LORENZO VICENTE, Juan Antonio. «Perspectiva histórica de la formación de los maestros en España (1370-1990)» (p. 209)

³⁸ Existe además otro San Casiano de Tánger mártir, cuya festividad se celebra el 3 de diciembre y que también tuvo relación con la escritura. Ejerció por mucho tiempo el oficio de notario contra los cristianos, arrepentido renunció a este oficio y por ello que fue martirizado en Tánger.

progreso de la enseñanza. Dos de aquellas formas de control que mejor contribuyeron a la defensa de sus intereses, fueron: en primer lugar, lograr convencer a las autoridades para que se redujera el número de las escuelas y en segundo lugar la consolidación e intervención del sistema de exámenes para acceder a la profesión.³⁹ Sirva como muestra que en poco más de cien años lograron reducir prácticamente a la mitad el número de escuelas públicas abiertas en la Corte. Primero acordaron reducir el número de escuelas a 24 y después ya en el s. XVIII nada más en 17.⁴⁰

Desde hacía tiempo la profesión era consciente de que era necesario poner freno a la proliferación de maestros en algunas ciudades, como manifestaba Morante en la *Segunda parte del Arte de escribir* de 1629 donde afirma que: «bastarán doce maestros buenos en esta corte de Madrid pues los malos quitarán la ganancia y los discípulos a los que saben, lo que devendrá en penuria y aniquilación del arte de escribir.»⁴¹

Con la aparición del Tribunal de Examinadores de Maestros en 1587 ya se había empezado a restringir el acceso a la profesión, lo que acabó por elevar necesariamente la calidad general de la enseñanza. Diego Bueno (1690) deja constancia de la importancia que llegó a tener para los maestros que la profesión estuviese regulada y de que las autoridades asegurasen que ningún maestro pudiera ejercer si no era después de haber pasado el filtro de un examen: «...que enseñe el arte de Leer, y Escribir, el que estuviere examinado: porque no puede enseñar à otro à ser diestro en la pluma, el que para fi no lo es. Y el Concilio Provincial, que se hizo en Maguncia año 1549. Encomienda mucho, y encarga à los que Gobiernan las Republicas, que elijan los Maestros, que han de enseñar à los Niños muy aprovados en religión Christiana, y manda que ninguno pueda tener Escuela, fino fuere examinado, y tenga la aprobación por escrito.»⁴²

En la *Segunda parte del Arte de escribir* de 1624 Morante dedica todo un capítulo a ayudar a afrontar el examen de maestro, intentando dar respuesta a muchas de las posibles preguntas que podrían plantearse en él. Sin embargo más adelante afirma no querer descubrir todos los secretos del arte de escribir para que no se acomoden los maestros: «...porque gozamos de vn tiempo que no quieren trabajar algunos Maestros en viendose examinados.»⁴³

Fueron examinadores ilustres maestros pendolistas como Ignacio Pérez, Zavala, Casanova, Diego Guzmán o Morante que dedica su *Quarta parte del arte nueva de escribir* de 1645 a la Congregación fundada por los maestros de Madrid.

El cuerpo de examinadores de maestros estaba constituido por tres o cuatro miembros, y estaba dedicado principalmente a la selección de candidatos. Sin embargo, como explica Eufasio Alcázar: «Este tribunal fue víctima de innumerables rencillas e intrigas debido a los honores y beneficios que proporcionaba».⁴⁴ Los miembros del tribunal examinador eran elegidos por designación de la autoridad municipal de forma un tanto arbitraria; por lo que los fundadores de la Congregación de San Casiano buscaron entre otros fines, poner fin a este desorden. El gremio consiguió que los candidatos a examinadores fuesen elegidos por el Corregidor entre una terna

39 LORENZO VICENTE. Op. cit. (p. 210)

40 RUIZ BERRIO, Julio. «Maestros y escuelas de Madrid en el Antiguo Régimen» *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos 117. 2004, III (p. 126)

41 MORANTE. *Segunda parte...* Op. cit. (fol. 22 r.)

42 BUENO. Op. cit. (fol. I v.)

43 MORANTE. *Segunda parte...* Op. cit. (fol. 19 v.)

44 ALCÁZAR. Op. cit. (p. 73)

propuesta por la Congregación. El Consejo de Castilla, reglamentó en 1643 que no podía haber en La Corte más de tres examinadores de Maestros de dicho arte de escribir y contar los cuales habían de pertenecer a la Hermandad de San Casiano. (Más adelante el número se amplió a cuatro miembros).⁴⁵ Valga como ejemplo de cómo acostumbraba ser dicho proceso, el relato que hace Cotarelo acerca de la sucesión de José García de Moya a causa de su fallecimiento:

«Reunidos el lunes 21 de Septiembre, á las nueve de la mañana, en el convento de la Trinidad, los cofrades de San Casiano, para ver de dar sucesor á Moya, formularon su acostumbrada terna de cuatro, obteniendo Agustín García Cortázar 17 votos; ocho, Antonio Gómez Bañones; siete, Ignacio Fernández de Ronderos, y tres, Diego de Guzmán y Toledo. El Corregidor nombró á Bañones, por ser el más antiguo de los propuestos; pero Ronderos acudió al Consejo alegando deber ser preferido por haber sido propuesto anteriormente y el Consejo dirimió la contienda llamando á todos á hacer ejercicios de escritura en su presencia. Concurrieron, menos Guzmán, que renunció á todo, y venció Ronderos, que fue nombrado el 2 de Octubre».⁴⁶

En 1642 José de Casanova examinador de maestros de escuela junto con su amigo Felipe de Zavala y un grupo de una treintena de colegas funda la Congregación de San Casiano en honor a este santo que ejerció la profesión de maestro. Aunque se funda en Madrid en reiteradas ocasiones Casanova y otros congregantes exhortan a que se funden otras hermandades en aquellas ciudades populosas donde hubiese un número significativo de maestros.⁴⁷ A mediados del s. XVIII había Hermandades de Maestros en ciudades como Sevilla, Zaragoza, Valencia, Toledo, Granada, &c.⁴⁸

El titular de la hermandad fue San Casiano de Ímola, obispo y mártir. Llegó a ejercer de obispo en la ciudad alemana de Brisson donde tuvo que hacerse cargo de las riendas de una comunidad muy difícil, según explica Casanova: «...los vicios y las costumbres en todos eran ya tales, que se corrian de no ser los peores...»⁴⁹ Según cuenta la tradición no tuvo fuerzas para conducir a la comunidad por el camino de la rectitud, por lo que pidió a Dios que le enseñase un nuevo camino y se marchó hasta la ciudad italiana de Ímola donde puso una escuela. Más tarde debido a su condición de cristiano, fue delatado y llevado ante el nuevo gobernador de la ciudad quien le condenó a ser torturado por sus propios alumnos que le hirieron hasta la muerte con sus «estiletos» de escribir en las tablillas enceradas. El día de su martirio fue el 13 de agosto del año 365 en tiempos de Juliano el Apóstata. Con motivo de esta conmemoración, el día de su festividad los hermanos de la Congregación celebraban solemnes ceremonias: «El día deste glorioso Santo 13. de Agosto de cada año, le haze la dicha Congregacion una grandiosa fiesta en el Convento de la Santísima Trinidad, con Visperas solemnes, Missa cantada, Musica, y Sermon, y el Altar mayor sumptuosamente adereçado, y la Iglesia con ricas, y costosas colgaduras adornada; y està todo el día descubierto el Santissimo Padre Inocencio Decimo.»⁵⁰ Casanova afirma que el cuerpo del

⁴⁵ LORENZO VICENTE. Op. cit. (p. 208)

⁴⁶ COTARELO. Op. cit. (vol. I, p. 90)

⁴⁷ CASANOVA. Op. cit. (fol. 58v)

⁴⁸ LORENZO VICENTE. Op. cit. (p. 207)

⁴⁹ CASANOVA. Op. cit. (fol. 56r)

⁵⁰ Ídem. (fol. 57v)

santo se conserva en la iglesia parroquial de Torrejón de Ardoz, cercana a Madrid, adonde fue traído por un vecino de este pueblo.⁵¹

Aunque en un principio la Congregación buscó fines piadosos y benéficos en seguida consiguió hacerse con el control de todos los aspectos relacionados con el acceso a la profesión de maestro. En las ordenanzas de la Hermandad de 1695 se exige a todos los que se examinaran para ejercer de maestros, que supieran saber leer y escribir toda clase de documentos y letras, más la teoría y los métodos correspondientes a estas artes; demostrar suficiencia en el conocimiento de la doctrina cristiana, que debía ser certificado por la diócesis a que perteneciera el candidato. A los requisitos profesionales se añadían una larga serie de estrictas exigencias de orden moral, como la de no haber ejercido oficio vil o deshonesto. Y no debían faltar los comportamientos indecorosos en las aulas como se deduce de un testimonio de Blas Antonio de Zevallos al referirse a José de Moya: «Fue de buena conciencia, fidedigno, exemplar, honesto, atento en no jugar naipes ni juego ninguno delante de sus discípulos...»⁵²

En la ejecutoria de 13 de octubre de 1667 se dictaminan además otros requisitos: «Que no pueda ser examinado quien no tenga veinte años cumplidos, aunque sea hijo de maestro. Que los nombrados han de probar haber asistido con maestro en ejercicio dos años continuos, gozar limpieza de sangre, tener buenas costumbres y acreditar la edad presentando partida bautismal. Que no se consientan en la corte leccionistas que no sean clérigos o ayudantes de maestros examinado.»⁵³

Acerca de la importancia que tuvo en aquellos siglos la raíz cristiana del linaje del aspirante a maestro, sirva como ejemplo el largo relato de Cotarelo sobre las dificultades que tuvo Juan Claudio Aznar de Polanco para demostrar su verdadero origen debido a su condición de huérfano. Su certificado de limpieza de sangre presentado ante el corregidor de Madrid rezaba: «...maestro del arte de leer, escribir y contar, y para haberlo de hacer en conformidad de las ordenanzas que tratan de los exámenes de los maestros del dicho arte ofrezco información de cómo soy tal hijo legítimo de los dichos mis padres, y de cómo ellos y yo somos cristianos viejos, limpios de toda mala raza de moros, judíos, ni penitenciados por el Santo Oficio de la Inquisición...»⁵⁴

Además de regular las estrictas condiciones de acceso a la profesión, la Congregación se ocupaba también de otros aspectos relacionados con el bienestar de sus miembros. En sus estatutos se recogían otra serie de medidas destinadas a la asistencia y socorro de los hermanos, especialmente a los que se encontrasen en situaciones difíciles:

1. Si un hermano está enfermo, era visitado por los hermanos ancianos de la Congregación, se le socorría con dinero e incluso se le podía asignar un ayudante.
2. De la misma manera los demás hermanos de la Congregación tenían la obligación de asistir en lo posible, al hermano preso o condenado a trabajos.
3. Cuando viene un hermano forastero se le debía de acoger y hospedar.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² COTARELO. Op. cit. (vol. II, p. 90)

⁵³ *Ídem.* (vol. I, p. 222)

⁵⁴ *Ídem.* (vol. I, p. 129)

4. Cuando un hermano moría, le acompañaban en el entierro el resto de los hermanos. Si el hermano era pobre se le enterraba de caridad por cuenta de los fondos de la Congregación. Después de enterrado se encargaba que le fuesen dichas veinticuatro misas por su alma. Todos aquellos mismos favores eran recibidos por sus viudas e hijos menores.
5. Los congregantes disfrutaban además, de jubileo perpetuo y de otras gracias e indulgencias.

Según explica José de Casanova en su *Arte de Escribir...* la Congregación se financiaba principalmente con las limosnas generosas de maestros y discípulos. En todas las escuelas había una caja en la que se depositaban los donativos. Aunque en la Villa y Corte podían contarse no más de treinta escuelas, la pobreza era una situación generalizada entre los maestros, por lo que la Congregación debía de hacer grandes esfuerzos por administrar de forma eficiente sus escasos recursos.⁵⁵

2.2.3 Las Escuelas Pías de San José de Calasanz

Los *escolapios*, *piaristas* o *calasancios* son junto a los jesuitas una de las más importantes congregaciones religiosas dedicadas a la enseñanza. Las Escuelas Pías fueron fundadas a finales del s. XVI en Roma por José de Calasanz⁵⁶ pero a pesar del origen español del fundador, las Escuelas Pías no se establecen en España hasta finales del s. XVII llegando a adquirir gran relevancia en el s. XVIII como consecuencia de la expulsión de sus mayores competidores en el ámbito de la enseñanza, los jesuitas.

El interés en educar a los pobres de manera gratuita supuso el comienzo de una escuela popular católica moderna, cuyo programa estaba fuertemente muy interesado en el impulso de las enseñanzas prácticas y útiles entre las que se encontraban de manera prioritaria las ciencias exactas y el aprendizaje de las letras, todo ello como forma de fomentar el mayor aumento de la piedad, como queda reflejado en su lema *Pietas et Litterae* (Piedad y Letras).⁵⁷ En una de las normas que debían observar escolares y operarios se menciona: «...a los alumnos se les proveerá de papel, pluma y tinta, porque se ve por experiencia que algunos no sacan el provecho que debieran por falta del papel, pluma o tinta. Y a nadie se recibirá sin el testimonio del párroco de que es pobre;

⁵⁵ CASANOVA. Op. cit. (fol. 58r)

⁵⁶ Nacido en Peralta de la Sal, Aragón en 1556 y muerto en Roma el 25 de agosto de 1648. Estudió en las Universidades de Lérida, Valencia y Alcalá de Henares donde se doctoró. En el año 1583 se ordenó sacerdote, trabajó por un tiempo en las diócesis de Lérida y la Seo de Urgel. Más tarde se desplazó a Roma y en torno a 1600 abrió sus primeras escuelas para niños pobres y abandonados en el barrio de Trastevere. Pronto otros sacerdotes se le unieron y así nació la Comunidad de Clérigos Regulares de las Escuelas Pías, reconocida como Orden religiosa en 1621 (*Ordo Clericorum Regularium pauperum Matris Dei Scholarum Piarum, Sch. P. o S. P.*) que se extendió rápidamente por Italia, España y Alemania. San José de Calasanz fue uno de los precursores de la pedagogía moderna, atribuyendo a la enseñanza una trascendental importancia en la mejora del ambiente social.

⁵⁷ RUIZ BERRIO, Julio. (Director) *La Educación en los Tiempos Modernos. Textos y Documentos*. Madrid, Editorial Actas, 1996. (p. 64)

como tampoco ningún alumno puede llevar nada al maestro, ni siquiera como muestra de afecto, si antes no tiene la licencia del prefecto.»⁵⁸

En los comienzos las Escuelas Pías en sus aulas españolas practicaron y difundieron la escritura *pseudo-redonda* hasta la restauración caligráfica de Palomares, a partir de la cuál estudiaron como nadie la tradición caligráfica española convirtiéndose en depositarios de su legado y garantes de una escritura *bastarda española* de la mejor factura, como dice Barona Cherp: «los escolapios contribuyeron a difundir una letra española clara, permanente, veloz y gallarda.»⁵⁹

Los escolapios más influyentes con respecto a la enseñanza de la escritura surgieron en el s. XVIII una vez asentada la Orden, entre los que destacan: el P. Felipe Scío, que publicó su *Método uniforme para las escuelas*⁶⁰ en 1780, el P. Juan Bautista Cortés, el P. Juan Antonio Rodríguez que fue maestro de Torío, el P. Merino de Jesucristo autor de un celeberrimo tratado de paleografía y el P. Santiago Delgado⁶¹ que llegó a ser director de las Escuelas Pías y publicó varias cartillas y artes de escribir. Entre los seglares sobresalen algunos destacados alumnos escolapios como Torcuato Torío de la Riva⁶² y Gabriel Fernández Patiño⁶³ que publicaron sendos tratados de escritura, pero de orientación muy diferente.



58 RUIZ BERRIO. Op. Cit. (p. 66)

59 BARONA. Op. cit. (p. 142)

60 SÁNCHEZ DE SAN JUAN, P. José y SCÍO DE SAN MIGUEL, P. Felipe. *Método uniforme para las escuelas de cartilla, deletrear, leer, escribir, arithmetica, gramatica castellana, como se practica por los padres de las Escuelas Pías*. Prólogo P. Felipe Scío. Grabados de Francisco Asensio y Mejorada. Madrid, Pedro Marin, 1780.

61 DELGADO. Op. cit.

62 TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, Torcuato. (1759-1820).

- *Arte de escribir por reglas y con muestras, según la doctrina de los mejores autores antiguos y modernos, extranjeros y nacionales acompañado de unos principios de Aritmética, Gramática y Ortografía Castellana, Urbanidad y varios sistemas para la formación y enseñanza de los principales caracteres que se usan en Europa*, Madrid, Imp. de la viuda de Joaquín Ibarra, 1798.
- *Ortología y diálogos de caligrafía, aritmética, gramática y ortografía castellana para uso de los seminarios y escuelas públicas del Reyno*, Imp. de la Vda. de Ibarra. Madrid, 1801.
- *Elementos de caligrafía que contienen los preceptos y reglas necesarias para adquirir un pleno conocimiento del artes de escribir letra española con arreglo al sistema de enseñanza de don Torcuato Torío de la Riva, y adaptables a las escuelas de aldea / por D. J. A. S. M. Santiago*. [s.l.], Oficina de la Heredera de Fdz., 1805.

63 PATIÑO. Op. cit.

3

LA ESCRITURA EN EL SIGLO XVIII
La restauración de la caligrafía española

3.1 LA RECUPERACIÓN DE LA BASTARDA MAGISTRAL

3.1.1 Santiago Palomares y Torío de la Riva

El impulso que toman la ciencia y la técnica hacen de la lectura y la escritura una verdadera necesidad para las clases superiores, por lo que crece la demanda de libros. Otra de las más grandes invenciones de esta época fueron los periódicos, que aunque tuvieron su origen en el siglo anterior no fue hasta el siguiente cuando se convierten en una verdadera fuerza de comunicación.

La imagen adquiere un carácter menos trivial y más preciso, complementando al texto en el concepto utilitario y didáctico del impreso. Una buena prueba de esta forma de conjugar texto e imagen es el proyecto de la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert. En ella tuvo cabida también uno de los tratados de escritura más famosos de esta época: *L'Art d'Ecrire* de Paillason.¹

En el ámbito de la escritura el impulso científico se concreta en el afianzamiento de la ciencia paleográfica, como afirma Aurora Egido: «...el s. XVIII perfeccionó y amplió las muestras del Siglo de Oro, iniciándose en la compleja ciencia de la paleografía, con ánimos de exhaustividad y claros afanes historicistas y enciclopédicos.»² Muestra de ello son algunas de las obras fundamentales para la disciplina que se publican en aquella época, como la de *Bibliotheca Universal...*³ de

¹ PAILLASSON. *L'Art d'Ecrire*. (Dans la Grande Encyclopédie de 1763). (ed. facs. París, Club des Libraires de France, 1964).

² EGIDO. Op. cit. (p. 86)

³ RODRÍGUEZ, Cristobal. *Bibliotheca Universal de la Polygraphia española*. Madrid, Pedro Marín, 1738.

Cristóbal Rodríguez de 1738, la *Paleographia Española*⁴ de los padres Terreros y Burriel de 1758, la *Polygraphia Gothico-española*⁵ de Palomares de 1764 o la *Escuela de leer letras...*⁶ del P. Merino, hasta culminar con la propuesta de Francisco López Olavarrieta de 1838 a la Sociedad Matritense de Amigos del País para la creación de una cátedra de paleografía, aceptada finalmente en 1839.⁷

Desde este ámbito de la paleografía surgió uno de los personajes más relevantes para la caligrafía española. Francisco Xavier de Santiago Palomares⁸ además de calígrafo fue un distinguido paleógrafo y diplomático que nació en Toledo 1718 y murió en Madrid en 1796. La habilidad que manifestó desde joven en la imitación de los caracteres antiguos le llevó a colaborar con el padre Burriel en el estudio del archivo de la catedral de Toledo y otros. Entre las obras de recuperación que ejecutó debe citarse una copia sobre vitela de la liturgia mozárabe, imitando con gran maestría tanto la escritura como la música góticas, o la de un códice escrito en el año 962 por disposición del obispo Sisebuto en el monasterio de San Millán de la Cogolla, que contiene varios opúsculos relacionados con concilios toledanos y generales. Trabajó con el arzobispo de Silímbria, inquisidor general, en la formación de una diplomacia española llegando en sus estudios hasta el siglo XI. A partir de 1750 fijó su residencia en Madrid, ocupando un puesto de oficial de la Contaduría de rentas provinciales. Cinco años más tarde volvió a colaborar con su maestro Burriel confeccionando las dieciocho láminas que ilustran la citada *Paleografía Española*. En 1762 trabajó como auxiliar de don Francisco Pérez Bayer en la confección de un catálogo de los manuscritos antiguos griegos, hebreos, latinos y castellanos de la biblioteca de El Escorial. Sus conocimientos en el ámbito de la paleografía y diplomacia le llevó a ser nombrado miembro de la Academia de la Historia y escribió las siguientes obras: *Diplomacia española*; *Paleografía completa*; *España dividida en provincias*; *Diccionario de todos los pueblos del reino*.⁹

El prestigio de Palomares en el conocimiento de las letras llegó a ser tal que le llevó a desarrollar distintas tareas en otros ámbitos. Escribió las inscripciones que se grabaron en broce para algunos monumentos de Madrid como la puerta de Alcalá, el puente de Vivero o la cloaca de la ciudad. Fue nombrado asesor del grabador de punzones Jerónimo Gil para el encargo de los tipos que habrían de utilizarse en la celeberrima edición de *El Quijote* de la Real Academia de la Lengua Española impresa por Ibarra en 1780.¹⁰ Sin embargo la faceta más relevante en relación al tema que nos ocupa es la de ser uno de los mejores calígrafos españoles de todos los tiempos, a partir de que en 1774 publicase su *Arte Nueva de Escribir*, una de las obras fundamentales en el desarrollo de la caligrafía española.

4 TERREROS Y PANDO, Esteban. *Paleografía española...* Madrid, Joaquín Ibarra, 1758 (ed. facs. dig. Google Books)

5 PALOMARES, Fco. Xavier de Santiago. *Polygraphia gótico-española: letras de los Godos en España -su progreso y decadencia desde el siglo V al XI-*. Un volumen en folio. max. pasta con facsímiles. 9-23-1-A-2 9-4752 Dentro de Catálogo general de manuscritos de la Real Academia de la Historia (1910-1912) Rodríguez Villa, Antonio.

6 MERINO, P. Andrés. *Escuela Paleográfica ó de leer letras antiguas...* Madrid, Juan Antonio Lozano, 1780.

7 GARCÍA TATO, Isidro. "Paleografía y Diplomática. Génesis, evolución y tendencias actuales". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LVI n° 122, (enero-diciembre 2009), pp. 411-441 ISSN: 0210-847 X.

8 CEAN BERMUDEZ, J. Agustín. *Diccionario histórico de los más illustres profesores de las bellas artes en España*, Vol. 4. Madrid, Real Academia de San Fernando. Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800. (pp. 345-350)

9 Enciclopedia Universal Multimedia ©Micronet S.A. 1998.

10 RIBAGORDA, José María (Comisario y coord.) *Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española*. Catálogo de la exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación AECID, 2009. (p. 21) (Ver las imágenes de las fig. 200 a y b con imágenes de las notas de Palomares dirigidas a Jerónimo Gil).

Es probable que uno de los más significativos sucesos en la historia de la escritura española durante el s. XVIII fuese la desaparición definitiva de la letra procesada arrinconada por la letra bastarda. El arranque del siglo se caracteriza por la propagación de la escritura *pseudo-redonda*, que había comenzado a extenderse a finales del siglo anterior y que ahora se convierte en la letra de moda. La *pseudo-redonda* es una escritura de formulación heterodoxa, fuertemente influida por las formas blandas de la *roundhand* inglesa, que cuenta en este periodo con muchos partidarios entre los que destacan Patiño, Anduaga o Fr. Luis de Olod.

A mediados s. XVIII la *bastarda española* había descendido a las más bajas cotas de calidad, una degeneración que había comenzado ya a finales del siglo anterior y que con las muestras aparecidas en los tratados de Patiño, Aznar de Polanco o Fr. Luis de Olod, la tradicional escritura *bastarda española* fue sustituida por la impersonal y antiestética letra *pseudo-redonda*, que fue objeto de la crítica más exacerbada por parte de Santiago Palomares y de cuyo éxito culpa fundamentalmente a Polanco.¹¹

Más tarde Servidori, el abate italiano venido con la corte de Carlos III, y su discípulo Anduaga propagarían un tipo de escritura de ojo estrecho y carácter impersonal fuertemente influida por las pautas estéticas foráneas de las escrituras *copperplate*, la *italiana moderna* y la *redonda*, que algunos acabaron denominando *pseudo-inglesa*.¹² Palomares y Servidori fueron las cabezas más visibles de dos tendencias en la forma de entender la caligrafía del momento. El primero fue adalid de los partidarios de una *bastarda* tradicional de corte clásico, trazada con esmero; el segundo de los seguidores de la nueva *bastarda moderna*. Ambos escenificaron un encarnizado enfrentamiento dialéctico que recoge Fr. Antonio Espina en su tratado de 1795 cuando afirma que Palomares merece muy bien el elogio de ser el verdadero restaurador de la letra *bastarda española*, «diga lo que quiera el Abate Servidori» (sic.) y alaba también el trabajo de Juan Manuel García de Moya de Valladolid. Y como señala Aurora Egido en su artículo sobre los manuales de escritura: «La enemistad de Servidori con Santiago Palomares salta a la vista en sus ataques a Díaz Morante. La guerra entre ambos tiñe constantemente las afirmaciones de Servidori, quien es, a veces, demoleedor en sus criterios.»¹³

La polémica tuvo una segunda vertiente en relación a la manera en que debía fundamentarse el aprendizaje de la escritura. Por un lado se situaban los partidarios de la imitación de muestras que acabaron por ser llamados «palomaristas»; y por el otro, los partidarios del aprendizaje basado en las reglas conocidos como «anduagistas». Como puede verse la escuela caligráfica española del s. XVIII se encuentra gravemente desorientada, cuyo clima de fondo estaba dominado por el debate y la diversidad de criterios y sin la referencia de un estilo de escritura consensuado y reconocido por todos. Los distintos modelos de escritura *bastarda española* que se propusieron en aquellos tiempos se habían alejado de los cánones clásicos y habían perdido las principales características que le conferían su particular personalidad.

Los tratados de Palomares primero, y el de Torío después, constituyen un verdadero renacimiento de la caligrafía española. El de Santiago Palomares se publica en 1776 por encargo y a costas de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País con el objetivo de que sirviera de

11 AZNAR DE POLANCO. Op. cit.

12 ALCÁZAR. Op. cit. (p. 100)

13 EGIDO. Op. cit. (p. 88)

paliativo a las deficiencias que se apreciaban en el magisterio de la escritura en aquella época, dentro de un plan de mejora de la escritura en el País Vasco que se complementa con el envío de tres jóvenes maestros a la corte madrileña para que aprendiesen directamente el arte de Palomares y pudieran más tarde difundirlo a su regreso. El objetivo principal de Palomares con la publicación de su tratado, es según sus propias palabras fomentar el cultivo de un carácter «gallardo nacional» para lograr así recuperar el esplendor de la escritura española:

«...y así digo por conclusión, que lo que se desea es restituir el ARTE DE ESCRIBIR á su antiguo esplendor, para que quedando limpia de introducciones modernas que impiden su natural progreso, se descubran los verdaderos elementos por donde los profesores deben enseñar uniformemente a sus discípulos una misma especie, y gusto de Carácter gallardo nacional, que cultivado como se debe, producirá excelentes pendolistas capaces de añadir cosas útiles á la presente invención, y de exceder á Juan de Iciar, á Pedro Madariaga, á Francisco Lucas, y á Pedro Díaz Morante, que por ahora quedan con el nombre de Príncipes del Arte de escribir.»¹⁴

En su cruzada por la reforma de la escritura nacional y por recuperación de la *bastarda magistral* de Morante, Palomares encuentra que podía toparse con algunas dificultades:¹⁵ En primer lugar que la letra de Morante posee resabios italianos, especialmente en sus cabezuelas, que tendrían que vencer muchas reticencias entre los maestros acostumbrados a la *pseudo-redonda*, quienes los considerarían anticuados y pasados de moda; y en segundo lugar que la gran mayoría de la nación se encontraba satisfecha con el uso de aquella letra, resultando un gran conflicto mudar el sistema de enseñanza; en tercer lugar que no podían hacerse cambios sin la aprobación del Consejo Supremo; y finalmente que para que los maestros aprendieran bien este método, debían disponer de suficientes muestras de un carácter bien concebido.

El estilo literario de su manual es culto y riguroso, destacando especialmente el capítulo dedicado a la historia de la escritura, cuyo certero enfoque se debe con toda probabilidad a su profesión de paleógrafo y anticuario (como se denominaba a los arqueólogos en aquella época). Su exhaustivo trabajo recopilatorio sobre la Historia de la caligrafía Española vino a completar la labor que había emprendido Blas Antonio de Zevallos en el siglo anterior.

Sin embargo el de Palomares es un tratado pobre en cuanto a aportaciones respecto a la enseñanza de la escritura y su fama se debe más a la calidad de las muestras grabadas que a la profundidad de sus contenidos. Como muchos de los tratados españoles desperdicia bastantes páginas en una cansina reivindicación de las bondades de su método y los méritos de su maestro. La deuda con Morante es reconocida de forma sincera ya desde el mismo título de la obra de Palomares constituyendo una re-interpretación y en muchas ocasiones una mera transcripción de las palabras de Pedro Díaz Morante a las que poco nuevo se añade.

Otro de los paladines de la recuperación caligráfica del XVIII fue el palentino Torcuato Torío de la Riva. El principal valor de su tratado de 1798 consiste en ser un muy completo compendio de primera enseñanza. Aunque la mayor parte del tratado está dedicado al arte de la escritura, en él se incluyen también algunos capítulos muy extensos dedicados a materias como la ortografía, la gramática, la aritmética o la urbanidad. El tratado de Torío es uno de los más estimados

¹⁴ PALOMARES. Op. cit. (Intr. p. x)

¹⁵ Ídem. (p. 103)

por los historiadores y considerado por muchos como «verdadero monumento de la caligrafía nacional»;¹⁶ sin embargo Aurora Egido considera que el tratado de Torío de la Riva «une teoría y práctica en un volumen de casi quinientas páginas y farragoso título —digno de los ataques de fray Gerundio— que termina por dar reglas de diversión y decencia, y que —en su sincretismo— mezcla al padre Astete con la obra de Luis Vives»¹⁷

Uno de los principales objetivos del tratado de Torío es acabar de una vez por todas con la polémica entre los partidarios del aprendizaje por muestras (*palomaristas*) y los de las reglas (*anduagistas*), llegando a una solución salomónica consistente en una especie de síntesis entre ambas tendencias, que Vicente Naharro unos años más tarde calificaría de «laberinto de contradicciones».

Torío de la Riva llegó a ser protegido de Carlos IV por lo que su método lograría difundirse muy rápidamente. En seguida fue adoptado en las Escuelas Pías, en parte debido a su calidad, por ser continuador de Palomares y es posible que influyera también el hecho de que Torío hubiese sido uno de sus antiguos alumnos.

Torío desarrolló también otra actividad de gran auge en su tiempo y que desarrollaron también otros célebres artistas como Mengs, Salvador Carmona o Goya, que consistió en el diseño de tarjetas de visita. Si bien las primeras tarjetas fueron manuscritas enseguida comenzó a hacerse uso del grabado y la imprenta en la producción de este tipo de *ephemera*. Como muestra de este tipo de documentos resulta interesante revisar el estudio artístico sociológico de Francisco Aguilar¹⁸ de 2002 sobre la colección de seis álbumes de tarjetas de los s. XVIII y XIX grabadas por algunos de los artistas mencionados que se conservan en la sección de bellas artes de la Biblioteca Nacional de Madrid.¹⁹

La moda de ofrecer tarjetas de visita en sociedad se extiende a lo largo del s. XVIII por Francia, Italia y España como una expresión más del refinamiento galante de las clases privilegiadas. Una invención francesa que pudo llegar a España a través de la corte de Felipe V o como estima Castañeda con el infante don Carlos tras tomar posesión del ducado de Parma.

Las tarjetas de visita de Torío solían consistir en un texto caligrafiado profusamente adornado con trabajo de rasgueo conteniendo los datos principales, que podían estar acompañados por algunos lemas, leyendas o dibujos alusivos al titular. En este tipo de documentos de estilo prerromántico pudo combinar caligrafía e ilustración en piezas muy buscadas hoy en día por los coleccionistas. Como muestra de esta actividad merece la pena traer a colación un muestrario con dibujos originales realizados por Torío que quizás le sirvieran como muestras para que sus clientes pudiesen hacer el encargo y que fueron encontrados en su casa del número 11 de la calle de la Madera Baja donde vivió muchos años. Veintiséis de estas muestras se reproducen en las páginas

16 MORALES BORRERO, Consolación, en el estudio de: GÓMEZ, Bruno. *Gabinete de letras ó Colección universal de todas las letras, así antiguas como modernas, nacionales y extranjeras, con una demostración de las que han publicado los mejores maestros de Europa, escrita de orden del Rey Nuestro Señor*. Zaragoza, 1816. (Manuscrito de 200 pp.). (ed. facs. parcial con estudio de Consolación Morales Borrero. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1974) (p. 34)

17 EGIDO. Op. cit. (p. 91)

18 AGUILAR PIÑAL, Francisco. «Otra innovación del siglo XVIII: las tarjetas de visita» Instituto de Filología, Madrid. In: *Bulletin Hispanique*. Tome 104, n°1, 2002. (pp. 23-39)

19 Registrados con las signaturas ER.2173 a 2178.

de un opúsculo de Vicente Castaneda titulado “Torio de la Riva, dibujante de tarjetas de visita”²⁰ y en cuyo texto se recogen también algunos anuncios aparecidos a finales del s. XVIII en el Diario de Madrid que dan una idea del auge de la nueva moda de ofrecer tarjetas de visita:

Viernes 16 de enero de 1795. — «Tarjetas. Tarjetas finas de buen gusto, de varias clases e iluminadas por el estilo de pintura en vitela, se hallarán de varios precios cómodos en Madrid, en la librería de Guillen, Carrera de San Jerónimo, junto a las quatro calles.» Sábado 24 de octubre de 1795. — «Tarjetas. En la librería de Millana, calle de los Preciados, se hallan de venta tarjetas de cartulinas a la inglesa, de varios dibujos y colores, alusivas a la paz, al amor y Casa Real, y de las Ordenes militares; las hay rayadas de aguas tintas, iluminadas, apaisadas, de camafeos, de talcos y otras cosas.»

3.1.2 Los escolapios, el tratado de Felipe Scío

Fueron muchos los detractores de Palomares que se resistieron al abandono de la escritura *pseudo-redonda*, que ya estaba fuertemente implantada. Sin embargo uno de los mayores espaldarazos a la cruzada de Palomares vino de mano de la Orden de los Escolapios que ostentaba un papel de gran importancia en la enseñanza de aquellos tiempos. Tuvo lugar cuando en los colegios de la orden se abandonó la enseñanza de la letra *pseudo-redonda* en favor de los modelos de Palomares y la posterior adopción de manera oficial de su método, seducidos por la reputada calidad de las muestras de *bastarda española* que contenía. A partir de este momento la Orden ostentó la reputación de ser una de las instituciones que cultivaron y difundieron la mejor caligrafía. Los escolapios ocuparon un lugar importante en la educación española, posición que se acrecentaría aún más tras la expulsión de los jesuitas de los territorios de la corona española. La Orden de los clérigos regulares pobres de la Madre de Dios de las Escuelas Pías (*Ordo Clericorum Regularium pauperum Matris Dei Scholarum Piarum*) más conocidos como ‘escolapios’ y también como ‘piaristas’ y ‘calasancios’ en algunos países, es una orden religiosa fundada por San José de Calasanz (1557-1648) en el s. XVII para dar respuesta a la necesidad educativa de los niños pobres de Roma desde donde se extendió por toda Italia y Europa Central.

Si las obras de Palomares y Torío constituyen una verdadera recuperación formal de la escritura española, la de Scío es el mejor ejemplo de la renovación metodológica en la pedagogía de aquellos tiempos. El escolapio Felipe Scío y Riaza²¹ publicó su *Método uniforme para las Escuelas...*

20 CASTAÑEDA Y ALCOVER, Vicente (1884-1958). “Torio de la Riva, dibujante de tarjetas de visita”. Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo 110 (1937-1942), (pp. 85-90). Madrid, Vda. de Estanislao Maestre, 1942. (ed. facs. dig. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012)

21 Felipe Scío y Riaza, P. Felipe Scío de San Miguel, (La Granja, Segovia 1738 - Valencia 1796). Fue un pedagogo, traductor, biblista y religioso escolapio español. Hijo de un maestro de danza de la Corte nacido en Copenhague llegado a España con Isabel de Farnesio que provenía de una familia de artistas griegos (su apellido alude a la isla de Quiós). A los catorce ingresó en la orden de los *escolapios* donde fue ordenado sacerdote en 1761 con el nombre de Felipe de San Miguel. Estudió en la Universidad de Alcalá, ejerció la enseñanza y viajó por Alemania, Francia e Italia donde amplió sus estudios de teología. A su vuelta dirigió los colegios escolapios de Madrid, fue elegido provincial de la Orden y se interesó en la mejora de su enseñanza. Fue protegido del infante D. Luis de Borbón y Carlos III le encargó la traducción de la Biblia a la lengua vulgar y le confió la educación de la infanta Dña. Carlota Joaquina y fue también fue preceptor de Fernando VII. A propuesta de Carlos IV el papa Pío VI le nombró obispo de Segovia en 1795.

en 1780²² con el que intentó dar respuesta a dos inquietudes: en primer lugar recoger la tradición y el buen hacer de la orden de los escolapios en el terreno de la enseñanza de las primeras letras dando una formulación precisa y estable a su pedagogía, a través de un «método sólido, fácil y uniforme»; y en segundo lugar conciliar el legado escolapio con las nuevas inquietudes de la Ilustración española. Estas premisas obligaban a reformar la enseñanza manteniendo lo más valioso de la tradición nacional, pero introduciendo al mismo tiempo las mejoras necesarias para acrecentar la eficacia de la instrucción.

La obra de Scío comienza con un prólogo en el que se explican los objetivos de la obra. La exposición de una serie de ocho «Principios o máximas fundamentales» en los que debía basarse el trabajo de los maestros. Le sigue un pequeño tratado de urbanidad que lleva por título: «Breves reglas y prácticas más comunes de política, a que debe acostumbrarse un niño desde que comienza a usar de su razón, acomodadas para los jóvenes que acuden a nuestras Escuelas, las cuales se deberán leer en ellas todos los sábados»; a continuación una serie de indicaciones para la formación piadosa de los educandos: «Breves fórmulas, con que los niños podrán hacer sus preces más ordinarias, tomadas de las que la Iglesia prescribe para los fieles, pero puestas en vulgar, para que entiendan lo que oran hasta que estén en edad de poderlas percibir en la lengua de la misma Iglesia»; les sigue un conjunto de normas sobre los contenidos de la enseñanza elemental y los métodos que se han de emplear en su instrucción con el título de: «Método que deben observar los maestros en las Escuelas de primeras letras», dividido en varias secciones: a) Escuela de Cartilla, b) Escuela de Deletrear, c) Escuela de Leer, d) Escuela de Escribir, e) Breves elementos de la ortografía o recta escritura Española, acomodados a la capacidad de los niños que aprenden a escribir, f) Escuela de aritmética, g) Escuela de Gramática Castellana; un apartado sobre el modo de realizar los exámenes públicos, sistema característico de los escolapios: «Academia pública de Doctrina Christiana y modo de elegir al Príncipe de ella» y un anexo de muestras caligráficas compuesto por 15 láminas.

Años más tarde Antonio Castilla en el s. XIX reflexiona acerca de cómo el método de Francisco de Iturzaeta, obligatorio en todas las escuelas, había hecho que la letra que se enseñaba en ellas hubiese perdido la gallardía y belleza que tenía anteriormente, exceptuando a los centros de los Padres Escolapios donde se usaba un método propio basado en los criterios del P. Santiago Delgado y Torío, que proporcionaba a estos centros la fama de tener los mejores maestros de escritura.²³

3.2 LA ENSEÑANZA DE LAS PRIMERAS LETRAS EN EL S. XVIII

Además de los prestigiosos centros de enseñanza superior del Seminario de Nobles y los Reales Estudio de San Isidro instalados en el Antiguo Colegio Imperial de los Jesuitas de la calle de

22 SCÍO, Felipe. *Método uniforme para las escuelas de cartilla, deletrear, leer, escribir, aritmética y ejercicio de Doctrina christiana, como se practica por los Padres de las Escuelas Pías*. Madrid, Pedro Marín, 1780.

23 CASTILLA BENAVIDES, Antonio. *Curso completo de caligrafía general, ó Nuevo sistema de enseñanza del arte de escribir*. Madrid, Oficinas tipo-lito-gráficas del curso completo de caligrafía General. 1866. (p. 95)

Toledo en Madrid, el resto del sistema educativo estaba constituido por 24 escuelas de primeras letras repartidas por los distintos cuarteles en que estaba dividida la ciudad y los dos centros de los escolapios; el de San Fernando en el barrio de Lavapiés²⁴ y el de San Antón en la calle de Hortaleta.²⁵

En tiempos de Carlos III en 1783 se crearon 32 escuelas gratuitas para niñas en los barrios de la ciudad y en 1788 otra para los hijos de quienes trabajaban en la Casa Real para que pudiesen dejar a sus hijos mientras trabajaban. Carlos IV siguiendo el ejemplo de su antecesor expidió un Real Decreto con fecha 25 de diciembre de 1791 por el que se creaban ocho escuelas más de primeras letras en Madrid, una en cada cuartel.²⁶

Todo el plan de la primera enseñanza se reducía todavía en la mayoría de los casos a aprender a leer, a escribir y una iniciación a la aritmética. Mucha doctrina cristiana y en las escuelas de lujo, algo de buenas maneras. Para dedicarse a la enseñanza se exigía al candidato el tradicional examen de lectura, escritura y de las cuatro reglas y los demás requisitos de orden moral y religioso. Toda esta actividad seguía estando supervisada todavía, y hasta su desaparición a finales de siglo, por la Hermandad de San Casiano. Si los requisitos exigidos a los maestros varones no eran muy exigentes, el gremio de maestros se ocupó de que la enseñanza femenina transcurriese en un plano distinto. Como muestra este párrafo de Clotilde Gutiérrez sobre la enseñanza femenina en Cantabria que podría hacerse extensible a cualquier otro punto de la geografía española: «A las maestras, todavía se les expedía el título sin más estudios ni requisitos que un examen de doctrina cristiana y estar en posesión de una reputación personal virtuosa. En estas condiciones las educandas no hallaban en el colegio más que la consagración de su ignorancia, con el beneplácito y satisfacción de sus padres, que temían exponer a sus hijas a los venenos de la instrucción, donde podían hallarse graves peligros para su pudor y honra.»²⁷ Tradicionalmente las autoridades eclesiásticas y las educativas como la Hermandad de San Casiano, habían advertido en numerosas ocasiones de los peligros morales de la enseñanza mixta, que se producía ocasionalmente de forma inevitable en las escuelas pequeñas rurales o en las más pobres de las grandes ciudades

24 El Colegio de San Fernando de Madrid fue llamado así por San Fernando, rey de Castilla. Primeramente tuvo la advocación de Nuestra Señora de la Portería, y durante muchos años fue conocido como Colegio de Lavapiés, por el barrio donde se hallaba ubicado. Sus orígenes modestos y sin pretensiones, están en la calle Mesón de Paredes, por medio del P. Juan García de la Concepción quien en 1729 alcanzó ser nombrado capellán de la ermita del Pilar con derecho a regentar una escuela. El primer día de apertura oficial acudieron ya 102 niños y en noviembre de ese mismo año pasaban de 400. En la revolución de 1936 el colegio de San Fernando pereció quedando reducido a cenizas.

25 Tras el establecimiento de los escolapios en Madrid en 1729 y la fundación de su primer colegio en Lavapiés, cuatro años después la Orden decidió en 1753 establecer un segundo colegio en la ciudad. Para tal efecto, y en virtud de una donación otorgada por un tal Fermín de Vicuña, seis religiosos del colegio de San Fernando compraron unas casas en la calle San Mateo donde el 12 de junio de 1755 abrieron el llamado Colegio Calasancio. Cerca del colegio, existía un antiguo hospital de leprosos que se encontraba vacío desde agosto de 1787. Los escolapios solicitaron que les fuera otorgado aquel antiguo hospital. Su cesión se verificó en 1793 que a partir de esos momentos se empezó a denominar Escuelas Pías de San Antón. Lo más interesante del edificio es la iglesia, realizada en el siglo XVIII por el arquitecto Pedro de Ribera, que tras una profunda reforma el edificio adquirió nuevos tintes neoclásicos a costa de las decoraciones barrocas de Ribera. En uno de los altares de la iglesia estuvo el cuadro que Goya pintó en 1819 sobre la Última Comunión de San José de Calasanz.

26 MARTÍN MARTÍN, Teodoro. «Un aula de geografía en el Madrid de Carlos IV» En el *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*. Tomo CXXXVII - CXXXVIII 2001-2002. (p. 248)

27 GUTIÉRREZ, Clotilde. *La enseñanza de primeras letras y latinidad en Cantabria (1700-1860)*. Santander, Universidad de Cantabria, 2001. (p. 177)

donde por razones económicas no podía llevarse a cabo la segregación. La española era todavía una sociedad profundamente machista, sirva como muestra un pasaje de un manual de escritura²⁸ de Josef Balbuena editado en Santiago en 1791. Acerca de la enseñanza de las niñas recomienda que en cada escuela hubiese dos maestras y que la primera de ellas se ocupara de enseñar labores como la de hacer fajas, calcetas, medias, coger los puntos que se sueltan y las carreras y la segunda de enseñar las labores de mayor primor como hacer camisolas, encajes, bordados y vestidos de hombres y mujeres, para que así pudieran suplir el oficio de sastres, que según el autor en algunos países ejercen los hombres con ruina del estado, por ello recomienda establecer por ley que algunos oficios como sastrería, peluquería o cocina ejercidos por hombres se reputasen por los más viles e ignominiosos en toda la república. Más adelante el manual recomienda enseñar a las niñas primero dichas tareas antes que la lectura y la escritura con el práctico argumento de que se les debía enseñar primero aquello que se iba a ejercer en el futuro.²⁹

Sin embargo en la segunda mitad del s. XVIII el panorama empieza a cambiar y comienzan a levantarse voces a favor de la mejora de las condiciones educativas de la mujer. Sirva como ejemplo la carta publicada en el Diario de Madrid de un particular haciendo un alegato en relación a este asunto, la noticia del doctorado de la primera mujer en España o las declaraciones de Dña. Josefa Amar y Borbón, que se convierten en el primer manifiesto feminista en favor de la instrucción femenina.³⁰

La financiación de las escuelas podía tener un origen variado. En las escuelas dependientes de instituciones organizadas los maestros podían cobrar un sueldo. En las escuelas pertenecientes a las órdenes religiosas los maestros vivían normalmente en régimen de internado y su manutención dependía por completo de la comunidad. Sin embargo la mayoría de las escuelas laicas de primera enseñanza seguían siendo particulares y la retribución de los maestros seguía proviniedo del pago directo de las familias de los alumnos. Dicha paga podía ser en metálico y a veces también en especie.

Aunque ya era una costumbre aceptada desde antiguo, una norma de 1788 de la Hermandad de San Casiano estipula la obligatoriedad de que los maestros aceptasen en la clase también a un determinado porcentaje de alumnos pobres, aunque no pudiesen pagar sus estudios. En ocasiones las escuelas municipales podían recibir alguna subvención de los ayuntamientos, al menos en lo concerniente a gastos corrientes y de mantenimiento.

El sistema de escuela particular traía consigo un tipo de picaresca que debía ser bastante frecuente y que consistía en que algunos maestros prolongasen innecesariamente el aprendizaje de sus discípulos con la idea de obtener más ganancias. Palomares critica con firmeza en su tratado a los maestros que permitían que algunos muchachos llegasen a cumplir los veinte años en la escuela.

28 BALBUENA Y PEREZ, Josef. *Arte Nuevo de enseñar niños, y vasallos a leer, escribir y contar las Reglas de Gramática y Orthografía Castellana, precisa para escribir correctamente; y formulario de Cartas con los correspondientes tratamientos. Y una Lamina fina, que representa las consecuencias de la ociosidad, y del Delito, y sus castigos*. Santiago, Ignacio Aguayo, 1791. (pp. 203-204)

29 Ibidem.

30 GUTIÉRREZ. Op. cit. (p. 180)

3.2.1 La sustitución del gremio de maestros

Uno de los hechos que de forma más notoria van a influir en el posterior desarrollo de la actividad docente y un signo de la voluntad de renovación pedagógica de las corrientes ilustradas, fue la desaparición del anticuado gremio de maestros. La Congregación de San Casiano había llegado a ser una institución muy poderosa que se había extendido ya por muchas ciudades españolas y que dominaba la mayoría de los aspectos de la educación pública, tenía en su poder el control de acceso a la misma y servía principalmente para la defensa de los intereses corporativos de los hermanos. Desde la perspectiva de los nuevos ilustrados la Hermandad constituía una rémora y un verdadero obstáculo para el desarrollo de la educación pública, por lo que el 22 de diciembre de 1780 fue declarada extinguida y disuelta la antigua Congregación o Hermandad de San Casiano.³¹

Fue reemplazada por El Colegio Académico del Noble Arte de Primeras Letras, que perduraría hasta mediados del s. XIX.³² Sin embargo el Colegio acabó por heredar algunos de los mismos defectos de la antigua Congregación y en 1791 fue también sustituido por la Academia de Primera Educación. La Academia se interesó por vez primera en la instauración de un instrumento que sirviese no sólo para la selección sino también para la formación eficaz de los maestros. Consistía en una cátedra donde los aspirantes pudieran aprender con fundamento la «ciencia de la educación», y donde además de recibir la formación teórica impartida por los catedráticos, los aspirantes debían asistir como practicantes en las escuelas públicas llamadas 'escuelas normales'.³³

Tanto el Colegio como la Academia perdieron definitivamente sus privilegios en el control del acceso a la profesión, funciones que pasaron a ser recogidas, primero por las *Juntas de Exámenes* y después por otros nuevos altos organismos administrativos del Estado.³⁴

3.2.2 La metodología

La metodología de aprendizaje es similar en la mayoría de las escuelas, con algunas divergencias en los objetivos, en función de la capa social donde operase cada institución de enseñanza. Por ejemplo, se aprecian diferencias entre los métodos propuestos por Scío³⁵ para las Escuelas Pías, el propuesto por Anduaga³⁶ para las Escuelas de los Reales Sitios de San Ildefonso y Valsaín, el programa de Torío³⁷ vigente en el Seminario de Nobles o el de Rubio³⁸ para las Escuelas Reales de Madrid.

Muchas son las novedades pedagógicas que influyen en la enseñanza de estos tiempos y que son fruto del amplio debate que caracteriza a este periodo. La base principal de la pedagogía se basa aún en la memoria, las lecciones se aprenden por puro machaqueo repitiéndose varias veces

31 COTARELO. Op. cit. (vol. I, p. 40)

32 LORENZO VICENTE. Op. cit. (p. 212)

33 Ídem. (p. 213)

34 Ibídem.

35 SCÍO. Op. cit.

36 ANDUAGA. Op. cit.

37 TORÍO. *Arte de escribir por reglas y con muestras...* Op. cit.

38 RUBIO, Juan. *Previsiones dirigidas a los maestros de primeras letras*. Madrid, Imprenta Real, 1788.

por la mañana y otras tantas por la tarde. Sin embargo se produce una mejora en la estimación general de la condición infantil, que contrasta con la opinión que en el s. XVII tenían de sus alumnos algunos maestros como Casanova: «...que cada uno aprende según su natural, y por la mayor parte los niños siempre son aviesos, y mal inclinados, porque si ay quatro virtuosos ; ay quarenta viciosos , y distraídos...»³⁹ Ya es habitual que se comiencen a tomar en consideración las diferencias de capacidad que pudiera haber entre los distintos alumnos y se muestra comprensión hacia aquellos que aprenden más lentamente, como indica Rubio en su manual.

En cuanto a la disciplina, se prefiere un sistema de refuerzo positivo a través de la recompensa frente al tradicional sistema de los castigos, que se reduce a casos aislados. Términos como suavidad, indulgencia o amor hacia los educandos se repiten en la mayoría de los manuales de esta época. La articulación diaria de las clases se basaba en los sistemas de organización conocidos como ‘enseñanza mutua’ en los que los propios alumnos ejercían el control, la vigilancia y el estímulo sobre los demás. Como dispone por ejemplo, el sistema jesuítico de las decurias⁴⁰ o el método propuesto por Anduaga, en el que un alumno de cada clase ejerce de «celador».

Otra de las innovaciones pedagógicas de este periodo dignas de mención, es el creciente interés de los maestros por evaluar el proceso de aprendizaje o al menos comprobar periódicamente el progreso de sus alumnos, algo que hasta entonces no parecía haber importado demasiado. Se ponen de moda los exámenes y los concursos públicos, que servían también como escaparate para los logros de los maestros y sus escuelas.

Los contenidos de la enseñanza de primeras letras abarcaban desde la lectura, la escritura, el cálculo, la ortografía y la gramática castellanas, a la moral y doctrina cristianas. La enseñanza de las disciplinas más complejas como la aritmética o la gramática comienzan a servirse de la demostración como forma de aprendizaje, relegando a la memoria a una posición secundaria. La ortografía y la gramática castellanas siguen estando unidas a la clase de escritura, mientras que la gramática latina se reserva para aquellos pocos alumnos que acceden al segundo estadio de la enseñanza, las conocidas como clases de latinidad.

El material pedagógico en general es escaso y en la escuela de primeras letras del s. XVIII consiste principalmente en tres elementos: a) una cartilla o abecedario; b) un arte de escribir; c) un libro de buena crianza:

- a. La palabra ‘cartilla’ procede de la palabra latina *chartula* y consiste en una hoja o cuaderno impreso con un alfabeto y los rudimentos básicos para la lectura. Es el material pedagógico más antiguo de las escuelas de primera enseñanza. Ya existían en la Edad Media cartillas en forma de paleta consistentes en una especie de bastidor rectangular de madera con un mango, sobre el que se tensaba un folio de pergamino con un alfabeto caligrafiado en los estilos de letra de aquel tiempo. Después empezaron a tener más páginas llegando a formar un cuadernillo, en el que se incluía también un silabario. Algunas de las cartillas más populares en el s. XVIII son el *Curso de leer* de Mariano

39 CASANOVA. Op. cit. (fol. 19 r.)

40 Sistema utilizado en los antiguos estudios de Gramática, en el que un decurión, que solía ser el estudiante más brillante, tomaba la lección a un grupo de hasta diez alumnos que formaban la decuria. Además había un «decurión de decuriones» que tomaba la lección a los otros decuriones.

Nipho o la *Cartilla y Doctrina Christiana*, impresa por Iglesia de Valladolid que seguía disfrutando de la vigencia de su privilegio.

- b. Algún «arte de escribir» como los de Anduaga, Palomares o Torío, que solía manejar principalmente el maestro.
- c. Una vez que el niño aprendía a leer y a escribir, comenzaba el uso del llamado 'libro de buena crianza' que servía para hacer lecturas de viva voz y copias al dictado de sus textos. El más famoso de los libros de este género era el famoso Catón que se venía utilizando desde el s. xv y que dependiendo de sus distintos autores, podía contener pequeñas lecturas moralizantes a base de sentencias, un código de moral cristiana y urbanidad y en ocasiones un compendio de contenido variado con conocimientos elementales de distintas materias que se consideraba básico y suficiente para alcanzar una cultura elemental. Uno de los más usados en esta época es el *Nuevo Catón* de Joaquín Moles publicado en Madrid en 1772, cuyas 142 páginas se destinan a hacer especial hincapié en que el niño adquiriese un comportamiento moral y cívico ejemplar.

3.2.3 La enseñanza de la doctrina cristiana y los valores cívicos

En las Escuelas Pías era costumbre que el maestro reservara todos los días un rato al comienzo de la jornada y otro al final, para las cuestiones de la doctrina cristiana. Para ello se utilizaba un juego llamado Academia Pública de Doctrina que consistía en una batería de preguntas y respuestas en voz alta en las que se repasan los preceptos del catecismo y algunas cuestiones de urbanidad y formación cívica y donde al ganador del juego se le aclamaba como príncipe y recibía algún premio o disfrutaba de algunos privilegios. Este tipo de educación cívica es muy valorada por los escolapios, debido a que los alumnos que acuden a sus escuelas suelen proceder de las capas sociales más desfavorecidas donde no suelen recibir este tipo de educación en su entorno familiar. En algunos métodos de escuelas para pobres como el de Rubio, se enfocan claramente las salidas profesionales de estos alumnos más humildes, recomendándoles oficios como la artesanía o la agricultura.⁴¹

En las escuelas para alumnos privilegiados como las citadas Escuelas de los Reales Sitios o el Seminario de Nobles se enseñan valores de humanos de tolerancia, cuyas reglas de urbanidad trataban de inculcar el respeto tanto a las personas superiores como a las inferiores.

Sin embargo hay dos principios elementales compartidos por todos y que constituyen la base de la educación cívica: en primer lugar la limpieza y el decoro personal, que se consideraba la mejor manera de librarse del vicio y la molicie; y el respeto a la autoridad, tanto de los poderes civiles como de los religiosos, como norma elemental para la convivencia pública.

41 IMPARATO-PRIEUR, Sylvie. (Universidad de Montpellier III) «La enseñanza de las primeras letras en España en la segunda mitad del s. XVIII: Contenidos y métodos a través de algunos tratados de enseñanza» En: *Contenidos Educativos* 3, 2000, (235-252), (p. 237).

3.3 LA ENSEÑANZA DE LA ESCRITURA EN EL S. XVIII

Además del debate público acerca de la enseñanza de la escritura, de forma paralela existió otro sobre la mejor manera de enfocar la enseñanza de la lectura. Polémicas como la que se dio entre el deletreo tradicional que proponía Anduaga o el silabeo del método escolapio de Scío o el antiguo debate sobre la conveniencia o no de simultanear las enseñanzas de lectura y escritura.⁴²

Como demuestran algunos de los más significativos manuales escolares de la época, en concreto el de Scío que fue utilizado en las Escuelas Pías y llegó a ser el más prestigioso, el aprendizaje de la lectura estaba dividido en tres etapas: a) la ‘escuela de cartilla’ con diez clases; b) la ‘escuela de deletrear’, con seis clases, que va siendo sustituida progresivamente por el método del silabeo que supone un gran avance; c) y la ‘escuela de leer’ en la que se perfecciona la lectura practicando sobre textos del catón; del catecismo en las versiones de Astete, Ripalda o Fleury (este último de orientación más ilustrada fue el preferido en las escuelas de las Sociedades Económicas);⁴³ en pasajes de algunos libros como *Los nombres de cristo* de Fr. Luis de León, de las *Cartas* de Santa Teresa o párrafos de la *Introducción a la Sabiduría* de Vives.⁴⁴

Inmersa en el ambiente general de debate y reforma que caracterizaba a este periodo, la enseñanza de la escritura se mueve en torno a dos grandes polémicas pedagógicas: a) la conveniencia o no de la simultaneidad de las enseñanzas de leer y escribir; b) y la polémica entre los partidarios de la imitación de muestras caligráficas llamados ‘palomaristas’ y los partidarios del aprendizaje por reglas denominados ‘anduaguistas’. Esto supuso la división de la caligrafía española entre dos escuelas; una científica, frente a la escuela caligráfica de orientación artística. Finalizando el siglo Torío en su tratado de 1798, se afanará por acabar con este enfrentamiento entre «dos caminos equivocados» como los denominaría más adelante Rufino Blanco.⁴⁵ Esta división entre partidarios de uno u otro método de enseñanza de la escritura llega a alcanzar situaciones que rozan el ridículo, con intercambios de acusaciones y descrédito entre los partidarios de una u otra tendencia. Palomares en su *Arte Nueva de Escribir* de 1776 en la que de forma reiterativa se declara acérrimo seguidor de Morante, llega a incluir un listado de «profesores sensatos» partidarios como él del método de dicho autor.

Dentro del bando de los partidarios del aprendizaje a partir de muestras de calidad destacan las Escuelas Pías. En ellas el aprendizaje de la escritura comienza en cuanto el discípulo conoce las letras y está aún muy condicionado por la imitación de muestras. Si en los primeros tiempos las Escuelas Pías habían estado enseñando con muestras de letras de dudosa calidad, tras la publicación del tratado de Palomares los escolapios se convierten en fervorosos ‘palomaristas’ convirtiendo su manual en el método oficial para la enseñanza de la escritura. Método sustentado en la imitación de muestras caligráficas de calidad, basadas en la *bastarda* de Pedro Díaz

42 IMPARATO-PRIEUR. Op. cit. (p. 242).

43 Los catecismos más frecuentemente utilizados en las escuelas españolas son principalmente los tres mencionados, que pueden encontrarse en las siguientes ediciones:

- *Catecismo* del P. Jerónimo de Ripalda de la Compañía de Jesús de 1616 (1535-1618). Madrid, Hijos de Antonio Pérez, 1943.
- *Catecismo* del P. Gaspar Astete (1537-1601). Madrid, Saturnino Calleja, 1886.
- *Catecismo Histórico* del Abad Claude Fleury (1640-1723). Madrid, Saturnino Calleja, 1893.

44 IMPARATO-PRIEUR. Op. cit. (p. 240).

45 BLANCO. Op. cit. (p. 259).

Morante. Más tarde los escolapios adoptaron el método de Torío, y tras algunas modificaciones introducidas por Rubio, acabaron decantándose por el de método Anduaga que se impuso como método oficial en 1791. Y finalmente, ya en el s. XIX sucumbieron a la obligatoriedad del método de Iturzaeta⁴⁶. Métodos sustentados todos ellos en muestras caligráficas de calidad, que les ayuda a mantener la fama de ser la institución de enseñanza con mejor caligrafía. El escolapio P. Vega Gutiérrez escribió un pequeño opúsculo en el que se recogen las contribuciones de los maestros caligráficos de las Escuelas Pías a la Historia de la caligrafía Española.

En el otro lado de la polémica se situaba Joseph de Anduaga. Fue acusado reiteradamente de mal calígrafo, pero fue un gran renovador de la metodología didáctica. En su tratado de 1781 *Arte de escribir por reglas y sin muestras...*⁴⁷ propone que la clase de escritura comience en seguida, a los siete años y de forma simultánea al aprendizaje de las letras. Plantea un método radicalmente opuesto al de Palomares y piensa que la enseñanza de la escritura no ha de estar sujeta a la imitación de complicadísimas muestras, sino que debe basarse en el aprendizaje de un sistema coherente de normas, que permita la posibilidad de aprender un tipo de letra más sencillo y en el que tengan cabida por fin, el pulso propio y la forma particular de escribir de cada discípulo. Sin embargo, el aprendizaje basado en las reglas que proponen Anduaga y sus partidarios, tenía el inconveniente de que en ocasiones las normas llegaban a ser tan enrevesadas que dificultaban en exceso el proceso de enseñanza.

Tradicionalmente se ha atribuido a los ‘palomaristas’ el mérito de ser artífices la recuperación de la escritura española, sin embargo en términos pedagógicos suelen hacer gala de una actitud más conservadora y cerrada, y en ocasiones, se muestran mucho más reacios a las mejoras didácticas. Y por el contrario, aunque se ha criticado el papel jugado por los ‘anduaguistas’ en la escuela caligráfica española, reprochándoseles su responsabilidad en el empeoramiento estético de la forma caligráfica. Todavía en el s. XX algunos teóricos como Eufrasio Alcázar, se posicionan como fervientes partidarios de la tradición española y en unas malintencionadas palabras, expresa su particular valoración de aquel momento: «las nuevas corrientes filosóficas francesas esclavizaron el pensamiento español (*sic.*) [...] se prescindía en la escritura de su aspecto artístico y espiritual [...] Así se forjan generaciones materialistas (*sic.*), y se mata al arte.»⁴⁸

Pero también es cierto que a los ‘anduaguistas’ se debe gran parte de los avances pedagógicos de aquel periodo. Calígrafos ilustrados que fueron partidarios de ideas avanzadas como que los contenidos eran más importantes que la propia caligrafía, para los que podía resultar a veces un lastre. Que lo mejor era suprimir las muestras y que los niños se expresasen con su propio estilo. Defendían que todas las letras imperantes en los países civilizados poseían principios formativos comunes. En definitiva, es posible que la denostada letra *pseudo-redonda*, fuese en realidad una forma de expresar el fervor ilustrado por la universalidad cultural, simbolizado en un modelo de letra universal, que aglutina el conocimiento de todas las escuelas caligráficas europeas, un mode-

46 ITURZAETA, José Francisco de. *Caligrafía para los niños, o sea compendio del arte de escribir la letra española, dispuesto en forma de diálogo para los niños que concurren a los Establecimientos de primera educación del Reino, mandado seguir por Real orden de 7 de enero de 1835, y últimamente por el Gobierno de S. M. en 30 de Junio de 1848*. Decimocuarta edición. Madrid, Imprenta de Don Victoriano Hernando, 1851.

47 ANDUAGA. Op. cit.

48 ALCÁZAR. Op. cit. (p. 99)

lo híbrido síntesis de la *bastarda*, la *redonda* y la *inglesa*. Como ya hemos visto, algunos tratadistas posteriores trataron de zanjar la cuestión con soluciones mixtas que contentasen a todos.

La falta de uniformidad en la enseñanza de la escritura se debía a la diversidad en el criterio ortográfico que perduraba todavía en aquella época, hasta que los esfuerzos de la Real Academia Española por *limpiar, fixar, y dar esplendor* terminen por determinar una ortografía común. Palomares en su *Arte Nueva de Escribir* reclamaba la falta de una Cartilla en la que se estableciese una pronunciación y ortografía definitivos e uniformes para todas las escuelas de primeras letras, e insta al Consejo Supremo a que tome cartas en este asunto, ya que todavía a finales del s. XVIII, la cartilla más extendida seguía siendo la publicada con privilegio, casi en régimen de monopolio, por la Iglesia de Valladolid, cartilla que a juicio de Palomares tenía graves deficiencias ortográficas.⁴⁹ Menciona sin embargo algunos autores de cartillas que merecen su consideración como el Doctor Busto, Miguel Sebastián, el maestro Diego Bueno o Francisco Sánchez Montero.⁵⁰

A finales de este siglo se implantan en España las Escuelas Técnicas y las de Artes Aplicadas para la formación de especialistas en las distintas profesiones de las áreas del textil y las artes gráficas fundamentalmente. Aparecen bajo el auspicio de las Reales Sociedades de Amigos del País las Escuelas de Artes y Oficios, centros de larga tradición en los que se aprende todavía hoy, —con el nombre de Escuelas de Arte—, los oficios relacionados con la actividad artística. Como puede verse en la tesis doctoral de Miguel Ángel Sánchez Álvarez⁵¹ sobre la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo que data de 1785, en las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos y las Escuelas Normales de Magisterio, fueron los únicos reductos oficiales en los que todavía en el s. XX continuaba formando parte de su currículo una asignatura de caligrafía.

3.3.1 El magisterio en el s. XVIII

El arte de Escribir del capuchino Fr. Luis de Olod (1766) contiene un extenso tratado de Pedagogía, muy condicionado por la doctrina cristiana como es propio en la obra de un religioso, en el que se abordan muchas de las cuestiones relacionadas con el ejercicio del magisterio. Desde las características que han de poseer quienes se dediquen a la enseñanza, las que han de mostrar los discípulos, muchos aspectos de la organización de la instrucción diaria en la escuela, así como las nociones de urbanidad y decoro requeridas en la vida cotidiana.

49 *Cartilla y Doctrina Christiana* impresa con Privilegio Real en la Santa Iglesia de Valladolid.

50 El Doctor Busto, maestro de pajes del emperador Carlos V, compuso una cartilla para el príncipe Don Carlos.

SEBASTIÁN, Miguel. *Ortografía, y Ortología hecha por Miguel Sebastian, Presbytero*. En Zaragoza, 1619.

BUENO, Diego. *Escuela Universal de Literatura, y Arithmética*. En Zaragoza, 1700.

SÁNCHEZ MONTERO, Francisco. *Escuela de prima Ciencia. Primer Grada sobre la qual se funda la escala para subir á la cumbre de la Sabiduría adquirida. Reglas y preceptos para saber leer y escribir con perfeccion el lenguaje Castellano*. Sevilla, 1717.

51 SÁNCHEZ ÁLVAREZ, Miguel A. *Las enseñanzas de las Artes y Oficios en Oviedo (1785-1936) La Escuela Elemental de Dibujo, la Academia de Bellas Artes de San Salvador y la Escuela de Artes y Oficios*. (TOMO I); *Las enseñanzas de las Artes y Oficios en Oviedo (1936-1975) La Escuela de Artes y Oficios, la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo*. (TOMO II). Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000. (Tesis doctoral publicada en dos volúmenes.)

Fr. Luis de Olod relata cómo se fundaron en aquellos tiempos en España muchos colegios y universidades, dotados con rentas más que suficientes para catedráticos, colegiales y demás asistentes, pero lamenta que se pusiese tanto cuidado en el fomento de los estudios superiores y no tanto en su fundamento, que no es otro que la enseñanza básica. Tiene una consideración lamentable de la situación de los maestros, que aún ocupándose de la tarea tan digna de enseñar a los niños de lugares, villas y ciudades, son poco estimados y atendidos, sufriendo el desprecio de la República y la ingratitud de sus propios discípulos. Algo que, según Olod, no ocurría en otros tiempos cuando los maestros gozaron de la estima y veneración de príncipes, monarcas y emperadores. Refiere cómo a pesar de su escaso salario, los maestros son víctimas del regateo en sus honorarios y de cómo muchos de ellos necesitan completar su sustento con empleos ajenos que les distraen de la aplicación de su magisterio y de cómo su vida mísera acaba finalmente dando en los hospitales.⁵² Un relato que recoge muchas de las mismas inquietudes y quejas de las que ya se lamentaba Casanova un siglo antes, de lo que puede deducirse que el progreso en la mejora de las condiciones de la enseñanza de las primeras letras avanzaba de forma muy pausada.

3.3.2 Las cualidades del buen maestro

Fr. Luis de Olod describe cuáles eran aquellas cualidades que debía tener todo aspirante al magisterio. Además de la ciencia, la consideración primera de ser temerosos de Dios y de virtud excelente, debía poseer también: prudencia, paciencia, modestia, aplicación, templanza, sobriedad y castidad.⁵³ Y una vez en ejercicio de la profesión debían cuidarse una serie de diligencias, en orden a lo que estipulan los escritos de algunos de los sabios y padres de la Iglesia.

Comienza indicando que en primer lugar es necesario que el maestro sea *praeceptor*, es decir ‘principio’ de los provechos del discípulo, pues según San Ambrosio: «Conviene que el maestro sea de nobleza preeminente, para que el Discípulo pueda contraer con él parentesco, como de hijo».⁵⁴ San Jerónimo añade a la condición de maestro: «Que para Maestro se escoja varón de madura edad, de aprobada vida, y costumbres, porque á no ser tal , corre grande peligro el tal Maestro de ser muy dañoso».⁵⁵ Y por supuesto, recuerda que ha de saber el maestro la ciencia que ha de enseñar, procurando que esté acompañada de la experiencia, que es propia de la gravedad de los ancianos como menciona San Juan Chrisóstomo.⁵⁶

Olod establece una serie de principios sobre los que debe asentarse el ejercicio del buen magisterio. En primer lugar «Deben amar los Maestros à sus Discipulos como à hijos propios , (pues hacen oficios de padres con ellos [...] y no castigarlos con mucho rigor, ni ser tan llanos , ò blandos, y conversables con ellos, que menosprecien a su maestro , y se pierda el fruto de la enseñanza, y doctrina [...] para lo que conviene mucho sufrir , y tolerar muchas impertinencias , y enfados [...] armándose continuamente de santa paciencia.»⁵⁷ La segunda cuestión consiste en ejercer

⁵² OLOD. Op. cit. (p. 11)

⁵³ Ídem. (p. 130)

⁵⁴ Ídem. (p. 21)

⁵⁵ Ibídem.

⁵⁶ Ídem. (p. 22)

⁵⁷ Ídem. (p. 30)

la autoridad sobre los discípulos, haciéndose respetar y obedecer, mostrando un espíritu igual, constante y moderado, teniendo siempre la razón y el orden por norte.⁵⁸ Y finalmente la tercera cuestión consistiría en hacerse amar y temer juntamente, porque el buen respeto de los discípulos a su maestro debe estar equilibrado en estos dos pesos, cuyos extremos siempre son dañinos. Porque según Olod, si le aman y no le temen, se tomarán una libertad que no les conviene; y si no le aman, el temor sólo poco provecho hará.⁵⁹

3.3.3 El acceso a la profesión de maestro en el s. XVIII

Dos autores coetáneos Patiño (1753) y Olod (1766) describen en sus manuales de forma pormenorizada, el procedimiento previo y el examen que eran requisito necesario para acceder a la profesión de maestro en aquellos tiempos. En primer lugar Olod refiere una serie de recomendaciones dirigidas a los regidores de ciudades, villas y lugares, instando a que dispusieran, que con dos meses de antelación a las oposiciones, se publicasen edictos con las instrucciones y obligaciones del maestro, así como lo que habían de enseñar, el tiempo por el que se obtenía el magisterio y el salario anual que se percibiría. A este sueldo público había que añadir la cantidad que el maestro cobraba a la familia de cada discípulo, fijándose un precio por aprender sólo a leer, otro por leer y escribir y otro por leer, escribir y aprender aritmética. De esta cuota era costumbre excluir a los pobres de solemnidad a quienes solía enseñarse de forma gratuita.⁶⁰

Ambos autores explican en qué consistía la documentación necesaria que debían reunir y los procedimientos que deben seguir aquellos que quisieran adornarse con el título de maestro. Se establecía que un mes antes del acto los aspirantes presentasen ante las autoridades un informe elaborado por el párroco de su lugar de procedencia, en que se detallasen algunos detalles de su vida, tales como la partida de bautismo, una declaración de limpieza de sangre, las costumbres, méritos y empleos que hubiera tenido y de su cumplimiento.⁶¹ Fernández Patiño lo detalla de la siguiente manera:

«Maestros generales con Título del Real Consejo de Castilla, y Cedula de Preeminencias, concedidas por los Señores Reyes Catholicos, y confirmadas en el año de 1743. (Una Real Provisión de octubre de 1767 introduce algunas modificaciones que no alteran en esencia el sistema.) En San Ildephonfo por el Señor Rey Don Phelipe Quinto, que tanta gloria goze. Lo primero, han de dár Pedimento ante los Alcaldes de su Domicilio, representando, que conviene a su derecho hacer una Informacion con feis testigos, los tres de presentacion, y los otros tres de oficio de la Real Justicia, en assumpto de la justificacion de su vida, costumbres, empleos que ha tenido, y fanguinidad desde quarto Abuelorio, y los oficios que exerció su Padre; y esta original, autorizada, y certificada de los Escrivanos, o Notarios, incluía la Partida de Bautismo, también certificada, y con informe del Cura Parroco en assumpto de lo referido, todo junto

⁵⁸ OLOD. Op. cit. (p. 32)

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ídem. (p. 130)

⁶¹ Ídem. (p. 129)

lo ha de llevar à la Villa , y Corte de Madrid , para entregarlo al Eſcrivano de las diligencias del Arte , que qualquier Maeftro del Numero le darà razón donde vive , y de lo demàs que ignore.»⁶²

Fr. Luis de Olod justifica la necesidad de estos informes sobre la vida y costumbres de los aspirantes, para que llegado el día del examen los examinadores dispusieran de la información más completa posible de cada candidato: «Porque del examen solo que hacen en el dia de las Oposiciones, no se puede formar ſuficiente juicio de la mayor , ò menor idoneidad de los Opositores ; ya porque no siempre el que sale el mejor del examen , es el mas docto , y hábil...»⁶³ Patiño advierte además que: «...ſi eſtà uſando , ò exerciendo , ò ha exercido algùn oficio ruin , ò mecanico , le aconsejo que no intente eſta Real Aprobacion , porque no la conseguirà de ninguna forma.»⁶⁴ Continúa Fernández Patiño explicando el modo en que se había de dar curso a los documentos desde fuera de la Corte:

«Si ſu Domicilio eſtà mas de veinte leguas de Madrid, le es permitido el que remita dichos Papeles en la conformidad ſuſodicha , y algunas Mueſtras de ſu mano de todos los tamaños de letra comun , ſegun la práctica de eſtos tiempos , y eſtas han de ir también certificadas del Eſcrivano, ò Notario ; y todo junto , con el dinero que adelante ſe dirà , lo embiarà à algùn confidente , ò correſponſal de Madrid , para que lo preſente , y en viſta de todo lo referido le terminará con brevedad ſu Titulo general , incluſa la Cedula Real de Preeminencias. [...] Luego darà noticia de ſu pretenſion el Eſcrivano à los Hermanos Mayores , y Examinadores , y le ſeñalaràn dia , y hora para el examen , y dicho Eſcrivano le encaminará para todo lo conducente al intento , y en menos de ocho días lo deſpacharán , ſi vâ bien diſpueſto de todo.»⁶⁵

Una vez determinado el día, la hora y el lugar de la prueba, el ayuntamiento nombrará a los examinadores «hábles e idóneos», que en los lugares donde hubiese más escuelas podrían ser de entre los propios maestros, que interrogarán a los aspirantes acerca de lo que debe conocer un maestro para ejecutar bien su oficio. A continuación Patiño describe la forma en que se producía aquel examen:

«A la hora de que le ſeñalen deberá eſtar pronto en caſa del Hermano Mayor mas antiguo , y ha de llevar una mano d papel , un mazo de cañones , ſu navaja de cortar plumas , y el dinero que ſe le dirà. Luego le mandará el dicho Hermano Mayor , que ſe ponga a eſcribir deſde el tamaño de à ocho ha ſta el de à treinta , y para cada uno ha de cortar diſtinta pluma con ſu natural corte , arreglado à los preceptos que ſe dixo , y para hacerlo mejor los llevará un poco humedecidos. En eſte tiempo concurriràn los Examinadores , (que ſon tres) y el otro Hermano Mayor , y el Eſcrivano , y deſpues que le hayan viſto trabajar dichos tamaños , y regiſtrado toda la letra que huviere eſcrito , le mandaràn leer las ſylabas de la Cartilla , y deſpues en un Libro de molde al derecho , y al revès , y en un Proceſſo , ò Carta de mala letra.»⁶⁶

Según Olod el tribunal iniciaba a continuación un interrogatorio con cuestiones que podían versar acerca de las habilidades básicas de leer; deletrear castellano y latín (catalán en el caso del

⁶² PATIÑO. Op. cit. (pp. 94-96)

⁶³ OLOD. Op. cit. (p. 129)

⁶⁴ PATIÑO. Op. cit. (pp. 94-96)

⁶⁵ Ibídem.

⁶⁶ PATIÑO. Op. cit. (pp. 94-96)

procedimiento descrito por Olod en Gerona); escribir de su mano algún proceso o carta; acerca del método empleado para enseñar a sus discípulos; sobre la forma en la que se debían regir las escuelas en las distintas horas y momentos del año; acerca del conocimiento de la doctrina cristiana; y finalmente sobre el manejo de la aritmética básica: como las cinco «reglas de contar llanas», la regla de tres, el uso de quebrados o las reducciones de moneda. Una vez escuchado al opositor darían su voto en conciencia eligiendo así al más apto y benemérito.⁶⁷

Continúa explicando Patiño que una vez finalizada la prueba, los tribunales de examinadores podían otorgar tres tipos de aprobaciones. La primera se concedía para el Número de las escuelas de la Corte de Madrid y se conseguía por oposición entre quienes hubiesen practicado pasantía durante al menos cuatro años en las escuelas de esta ciudad y se convocaba sólo cuando existiese vacante en alguna de las 24 escuelas permitidas. Se concedía un segundo tipo de aprobación para el resto de ciudades de España. Y un tercer tipo para ejercer en las villas y lugares más pequeños.

Finalmente Patiño hace una descripción detallada de los costes que podía tener para el candidato todo el proceso de aprobación: «Para San Cafiano , cien reales de vellón. Para los Hermanos Mayores, treinta. Para los tres Examinadores, ciento treinta y cinco rs. Para el Escrivano del examen , quarenta y cinco reales. Para el Escrivano de Camara , por los Titulos , y Sello , ciento y quince reales , que todos fuma quatrocientos veinte y cinco reales , y aumentando el precifo cofte de las Inveftigaciones , gafto de viage , y manutención en Madrid , llega todo à cincuenta ducados.»⁶⁸



⁶⁷ OLOD. Op. cit. (p. 130)

⁶⁸ PATIÑO. Op. cit. (p. 97)

4

LA CALIGRAFÍA ESPAÑOLA EN EL S. XIX
El auge de las escrituras foráneas

4.1 LA ESCRITURA EN LA ESPAÑA DEL S. XIX

En el s. XIX dos circunstancias contribuyen enormemente al crecimiento de la demanda en el aprendizaje de la escritura. En primer lugar que todavía es imprescindible poseer un estilo de escritura de notables cualidades estéticas para tener acceso a un puesto de trabajo en la administración o incorporarse al servicio de una oficina o una notaría; y en segundo lugar el auge de la escritura privada, especialmente de cartas. En 1840 en Inglaterra, y en 1849 en España, los servicios de correo sustituyen el pago en metálico por el franqueo a través de sellos, lo que produce un abaratamiento general de los servicios postales que contribuye a un notable aumento del género epistolar. Muchas personas se lanzan a la escritura de misivas; incluso aquellos que no saben escribir pueden hacerlo a través de escribanos que redactan cartas al dictado. En relación con el auge de esta actividad crece el número de quienes ofrecen este servicio, y que en ausencia de profesionales, podía ser realizado también por el cura o el maestro del pueblo.¹

El desarrollo científico del s. XIX incide en el ámbito de la Pedagogía y la enseñanza de la escritura, haciendo que los debates y las nuevas tesis en relación a estos asuntos, busquen ahora el aval de las ciencias. Uno de los principales debates consistía en la conveniencia de enseñar uno u otro tipo de letra, de modo que resultase más idóneo desde un punto de vista pedagógico. Muchas de estas consideraciones tenían que ver no solo con la Pedagogía, sino también con las ciencias

¹ VIÑAO FRAGO, Antonio. «Del periódico a Internet. Leer y escribir en los siglos XIX y XX». CASTILLO GÓMEZ, Antonio (Coordinador). *Historia de la cultura escrita. Del próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatizada*. Gijón, Ed. Trea, 2002. (p. 321).

médicas, como por ejemplo las múltiples recomendaciones para el trazado de una determinada letra en las que se hace hincapié en que la postura del cuerpo, el brazo y la mano estuviesen en armonía con los principios de la Anatomía. Este tipo de argumentos fueron los principales avales utilizados por sus partidarios en favor de la adopción de la escritura vertical. En esta misma línea, comienzan a oírse voces críticas contra el uso algunos instrumentos de escritura muy extendidos en aquella época, como el pizarrín de manteca, al que se denostó por su falta de higiene y también por razones de tipo ergonómico, argumentando que con él la escritura se producía por presión y no por tracción, como recomendaban los fisiólogos de la época.

Como consecuencia del auge del nacionalismo político exacerbado en el s. XIX, la cuestión de encontrar una letra nacional se convierte en prioritaria. Sin embargo la mayoría de los países europeos importantes ya contaban con un estilo de letra nacional más o menos aceptada por todos; como es el caso de la letra inglesa, de la *ronde* francesa, de la gótica *fraktur* alemana e incluso de la escritura *bastarda* italiana. España no resultó ajena a este prurito nacionalista y sus calígrafos se afanaron en la tarea de consolidar un modelo único de *bastarda española*. A este menester contribuyeron muchos tratadistas a lo largo del siglo, entre los que destacan Iturzaeta o Alverá Delgrás. Se incorporaron también a esta cruzada, las innumerables academias privadas de caligrafía establecidas a finales de siglo, como las madrileñas de Rufo Gordó de Arrufat y Vicente Fernández Valliciergo; que además de contribuir a aquel propósito, ayudaron también al sostenimiento de la tradición y el interés por la buena caligrafía.

El método de Iturzaeta, cuya letra es considerada posteriormente por algunos estudiosos como de dudosa calidad, termina por convertirse sin embargo en la opción dominante en la mayoría de las escuelas públicas del país, exceptuando las Escuelas Pías cuya independencia les permite seguir siendo fieles a los modelos de Torío y continuar ostentando la fama de ser la institución educativa con mejor caligrafía.² Más adelante tuvo gran aceptación otra variante de *letra española* calcada de la de Iturzaeta, aunque algo menos inclinada, que aparecía en *El Muestrario Caligráfico*³ de José Antonio Chápuli, un manual de gran éxito publicado en 1880 que se convertiría dos años después por R.O. de 31 de marzo en obra declarada de texto para las escuelas elementales, superiores y normales españolas,⁴ llegando a ser también texto de cabecera en la enseñanza de algunos países hispanoamericanos.

A partir del s. XIX la mayoría de los autores prefieren el uso del término *escritura española* en lugar de *bastarda*. La *letra española* se distancia formalmente de la *bastarda* cuando se produce el cierre definitivo de los remates en los astiles superior e inferior formando un bucle que mejora la cursividad de la escritura. Un largo proceso que había comenzado ya en el s. XVIII con el cierre de los astiles superiores pero que se asienta definitivamente tras los modelos de Torío e Iturzaeta. De la siguiente manera define el calígrafo Chápuli en 1880 a la *letra española*: «Los alfabetos de este género se componen de letras claras y permanentes; los gruesos y perfiles de sus trazos, unidos suavemente por los medianos, producen en los escritos un conjunto bello y armonioso; no

² BARONA. Op. cit. (p. 160)

³ CHÁPULI, José Antonio. *El muestrario caligráfico. Nuevo método, gradual y ordenado*. Madrid, Imp. M. Romero, 1880. (ed. facs. dig. BNE)

⁴ COTARELO. Op. cit. (vol. I, p. 245)

hay otros que les aventajen en severidad y fortaleza; son de los más cursivos, y estas condiciones reunidas le dan gran importancia y hacen que puedan competir con casi todos los conocidos.»⁵

Aunque ya en claro retroceso, permanece vigente la polémica entre ‘anduagistas’ y ‘palomaristas’. En esta etapa son partidarios de Anduaga el paleógrafo P. Merino y el calígrafo Vicente Naharro; mientras que otros como Torío y Esteban Vicente se declaran decididos ‘palomaristas’.

Sin embargo la nueva controversia, —que había comenzado a incubarse en el seno de la escuela española durante el siglo anterior y se desata con especial virulencia en el s. XIX—, resultó ser la mayor de las amenazas que tendría que sortear la letra *bastarda española*. La cuestión era de gravedad pues ya no se trataba de determinar cuál debía ser el mejor modelo de letra española, sino que se cuestionaba su propia existencia. Desde hacía bastante tiempo, en la mayoría de los tratados españoles de escritura no faltaban junto a la *bastarda española* las muestras de escritura inglesa, francesa, italiana, &c. Sin embargo de manera progresiva aquellas muestras que aparecían en los manuales como letras secundarias, empezaron tomar cada vez más relevancia desplazando a la española hasta un segundo plano, hasta el punto de que sólo algunos de los calígrafos de la época abogaron por la preeminencia de la española.

Aunque con modelos de distinto valor estético, Torío de la Riva, Iturzaeta, Alverá Delgrás o Castilla Benavides entre otros, fueron fieles defensores de la enseñanza de una letra de tradición española. Mientras tanto otro nutrido grupo de calígrafos más radicales fueron partidarios del abandono definitivo de la *bastarda española* en favor de alguna de las escrituras foráneas, de los países que gozaban de mayor prestigio en aquel momento. Es el caso de Vicente Fernández Vallcierno y Rufo Gordó de Arrufat que proponen la adopción de la *redonda francesa* o Gotardo Gorondona y sobre todo Ramón Stirling que lo hacen respecto de la escritura inglesa.

4.1.1 La influencia de la *letra inglesa* en España

Algunos calígrafos nacionales persistieron en el desarrollo de la *bastarda española* pero con patrones formales muy alejados de la ortodoxia clásica hispana, modelos que tratan de incorporar a la *bastarda* los aires de la escritura anglosajona dando como resultado algunos modelos híbridos de dudosa calidad.

El primero de ellos es el curioso tratado amanuense de escritura con el que arranca el siglo, que al permanecer inédito para imprenta no tuvo demasiada repercusión. Sin embargo el notable valor artístico del manuscrito conservado por el Patrimonio Nacional hace recomendable su mención. Es un volumen de gran formato con 201 folios de pergamino blanco bellamente decorados con profuso trabajo de rasgueo e ilustraciones de gran colorido. Debido a la condición militar de su autor, el coronel Bruno Gómez tuvo que abandonar el proyecto durante los años de la guerra de la Independencia, hasta 1814 en que por fin pudo concluirlo. Está dedicado al rey Fernando VII, a la reina y a los infantes y reúne una gran cantidad de muestras de escritura *bastarda española* y de extranjeras como la *redonda francesa*, la alemana, la italiana o la holandesa.

Vicente Naharro es otro de los autores que publicaron a comienzos del s. XIX un tratado de escritura con un modelo de *bastarda* heterodoxa. Naharro estima la calidad de las muestras de

5 CHÁPULI. Op. cit (p. 51)

Palomares pero se declara seguidor de Anduaga; por lo que su método de 1820 *Arte de enseñar a escribir cursivo y liberal* está repleto de normas e indicaciones, la mayoría de ellas referidas a la importancia de la fluidez en la escritura y su valor como vehículo de expresión verbal, despreciando a quienes sólo tienen en consideración los aspectos estéticos de la caligrafía, a quienes denomina despectivamente como «pintores de letras».⁶

José Francisco de Iturzaeta (1788-1853) disfrutó de un gran favor oficial que le permitió ejercer la enseñanza sin título e incluso llegar a ser Inspector General de la Escuela Normal General de Maestros y sobre todo, conseguir que sus tratados se convirtiesen en oficiales para todas las escuelas de enseñanza primaria del país. Por lo dispuesto en una Real Orden⁷ de 1835 se dictamina que: «...en todas las escuelas de primeras letras y demás establecimientos de instrucción primaria del reino», se usase a partir de entonces el *Arte de escribir la letra bastarda española* de Francisco Iturzaeta.⁸ Desde aquel momento la mayor parte de las generaciones del s. XIX y algunas del XX aprendieron con el método del guipuzcoano, por lo que para la mayoría de los españoles de aquellos tiempos aquel modelo de *bastarda* fue sinónimo de letra española. Así lo entendieron también algunos fundidores de caracteres que la tomaron como patrón de un tipo bastardo de imprenta denominado español, lo cual junto al hecho de su obligatoriedad en las escuelas contribuyó grandemente a su difusión.

Sin embargo los modelos de Iturzaeta adolecen de una serie de inconvenientes como el exceso de reglas para su trazado, un módulo triangular demasiado estrecho y una inclinación excesiva de los caracteres como consecuencia de la influencia de la letra inglesa. Deformidades que aquejan a esta letra con deficiencias en legibilidad y cualidades estéticas. Barona Cherp se refiere a Iturzaeta manifestando que: «...reduce la letra a una lamentable sequedad y falta de galanura».⁹ Según el criterio de Rufino Blanco modificó de forma desacertada las proporciones de la letra española: «...escribiendo una letra estrecha, apretada, raquítica, pobre de trazos y de malas condiciones para transformarse en cursiva, y su letra magistral es convencional y artificiosa.»; más adelante arremete también contra el estilo del texto añadiendo: «Las reglas de Iturzaeta, nimias y faltas de clave lógica no se recomiendan tampoco por su belleza literaria.»¹⁰

La obra que tuvo más difusión de las de Iturzaeta, quizás fuese el opúsculo de 14 páginas titulado *Caligrafía para los niños, ó sea compendio del arte de escribir la letra española* de 1851. Método abreviado para el aprendizaje de la escritura española destinado al uso escolar, del que se imprimieron infinidad de ejemplares que se difundieron durante años por todas las escuelas españolas y que no contenía ninguna muestra grabada por estar completamente basado en las reglas teóricas para la formación de los caracteres.

Sus mejores aportaciones a la Escuela Caligráfica Española son el hallazgo de un sistema lógico de construcción de los caracteres, en el que desaparecen los titubeos y los trazos indefinidos, la incorporación de alguna mejora en el sistema de ligado y su postura contraria al abandono de la escritura española y su sustitución por la inglesa.

6 NAHARRO, Vicente. *Arte de enseñar á escribir cursivo y liberal*. Madrid, Imprenta de Vega y Compañía, 1820. (ed. facs. Valladolid, Maxtor, 2001). (p. 7).

7 Real Orden de la Reina Gobernadora de 7 de enero de 1835 (Regencia de María Cristina de Borbón 1833-1839).

8 ITURZAETA, José Francisco de. *Arte de escribir con la letra bastarda española*. Op. cit.

9 BARONA. Op. cit. (p. 160).

10 BLANCO. Op. cit. (p. 272).

En el párrafo siguiente de su manual de 1845 Francisco Iturzaeta expresa su crítica a quienes en España se dejan seducir por la apariencia deslumbrante de la escritura inglesa:

«Es tan natural en el hombre dejarse arrastrar por las apariencias, sin pararse á analizar y seguir el dictamen de otros, sin consultar a la razón, [...] así es que alucinados muchos por el golpe de vista que desde luego ofrece la letra inglesa formada con esmero, la dieron una preferencia que está muy lejos de merecer, sin atender á que dicha letra tal vez podrá mas llamarse pintada que escrita, en atención a los retoques que se dan al formarla [...], no me costaría probar que dicha letra cuesta mas trabajo aprender, y es menos susceptible de escribirse con perfección y velocidad, [...] son muy pocos los que al cabo de mucho tiempo consiguen familiarizarse con el juego de muñeca y la soltura de mano que se requieren para hacer en su lugar los gruesos y los perfiles, que no da naturalmente la pluma, sino que son efecto de su mayor ó menor presión [...] y combinar á un mismo tiempo los menos cuatro movimientos, el horizontal que lleva la mano de izquierda á derecha, otro de rotación en la muñeca, el de los falanges para estender y encoger los dedos con que se toma la pluma, y el que se produce al apretar ésta mas ó menos para dar los gruesos y perfiles [...] Bastan las razones espuestas para que cualquiera, aunque esté desprovisto todo conocimiento de caligrafía, se persuada de los inconvenientes de la letra inglesa...»¹¹

A continuación emprende una defensa de la española basada en un relato pormenorizado de las ventajas técnicas que ofrece esta letra: «La letra española por esencia tiene la gran ventaja de que con un movimiento siempre uniforme, y sin tener que voltear ni dar mayor presión á la pluma, produce en su lugar los trazos gruesos, medianos y sutiles, resultando naturalmente el claro-oscuro en que principalmente consiste la hermosura de la letra.»¹² [...] «!Y será posible que debiendo gloriarse los españoles de tener un carácter de escritura tan precioso, y con cualidades tan sobresalientes, lo desprecie ó corrompa para prohiar otro incomparablemente menos perfecto!»¹³ Aprovecha este argumento para alabar la oportuna decisión de la Inspección General de Estudios de establecer en el reglamento de las escuelas, que no se enseñase otro carácter que no fuese el bastardo español y de entre todos los modelos el propuesto en su propio método.¹⁴

Alverá Delgrás no fue en absoluto contrario a la enseñanza de la letra inglesa en España pero tampoco estuvo de acuerdo con el abandono de la española, que practicó profusamente aunque en forma muy heterodoxa. Fue rival de Iturzaeta en algunos aspectos, pero coincidió con él en la creación de un modelo de letra española bastante similar. El marcado aire anglosajón de su *bastarda* llegó a hacer que alcanzase los 35° de inclinación, pues creía erróneamente que cuanto más se echase la escritura más cómodo resultaría su trazado. Con dicho planteamiento superó con creces cualquier otra propuesta de inclinación para nuestra bastarda, muy lejos de los 8° ó 9° de Icíar, los 12° de Casanova o los 19° ó 20° de Palomares.

Las diatribas en el seno de la escuela española de caligrafía y sus titubeos en la búsqueda y fijación de un tipo de escritura nacional definitivo favorecieron notablemente el éxito y expansión

11 ITURZAETA. *Arte de escribir la letra española*. Op. cit. (p. 3)

12 Idem. (p. 6)

13 Ibídem.

14 Idem. (p. 7)

de la letra inglesa o *roundhand* en España, que como en el resto del mundo acabó por imponerse a lo largo de todo el s. XIX. Estas son algunas de las razones de aquel éxito:¹⁵

1. La hegemonía política, económica y colonial británica influyó notoriamente en la expansión de la letra inglesa. El ingente intercambio de documentación comercial y financiera generada por aquellas favorables condiciones contribuyó a su difusión. Con el paso del tiempo este tipo de letra, acabará convirtiéndose en sinónimo de formalidad, prestigio y elegancia.
2. La aparición del plumín de acero en las primeras décadas del s. XIX contribuyó notablemente a la expansión de la *copperplate*, un instrumento adaptado especialmente a este tipo de escritura. Sin embargo no fueron las primeras plumas metálicas que se utilizaron para escribir, pues las plumas de azófar o latón ya habían sido utilizadas por los romanos y fueron de uso frecuente para tamaños grandes en la Edad Media y el Renacimiento.¹⁶ El plumín de acero fue el primer producto de la Revolución Industrial fabricado en serie y concebido como objeto desechable. Su fabricación masiva favoreció el desarrollo y la difusión de la letra inglesa en detrimento de otras escrituras a las que se adaptaba peor. La procedencia mayoritariamente inglesa de este objeto impuso un tipo de plumín de punta afilada y flexible, adaptado para producir caracteres modulados por presión, como el inglés, pero con el que se conseguían pobres resultados en el trazado de la tradicional escritura española, que necesitaba de una plumilla de punta chata, pues sólo con ella pueden conseguirse los efectos de contraste y claroscuro que le son propios y característicos.
3. Los impresores europeos comenzaron a fundir versiones tipográficas de esta letra, que serían utilizadas en la impresión de sus más bellos y lujosos libros ilustrados. La difusión de aquellas excelentes ediciones contribuyó también a consolidar esta escritura entre el público más culto y exigente.

La férrea educación victoriana sometió a los niños a un riguroso aprendizaje de este estilo de escritura, a partir de muestras grabadas a buril que a menudo era casi imposible imitar con la pluma. Algunos modelos de escritura *copperplate* fue haciéndose cada vez más pretenciosos hasta desarrollarse una complicada variante ornamental denominada *florida*.

Entre los inconvenientes que dificultaban el trazado de la *copperplate* estaba su excesiva inclinación. La escritura se inclinaba de forma exagerada hacia la derecha al tiempo que la punta de la pluma debía permanecer perpendicular a los trazos verticales, lo que obligaba a la muñeca a trabajar excesivamente girada hacia la derecha en una posición un tanto forzada e incómoda. Una de las formas más sencillas de solventar el problema era girar el papel hasta lograr compensar el exceso de ángulo. Otra manera consistía en escribir las letras desde arriba, con la mano por encima del renglón, lo que acabó resultando muy útil para las personas zurdas. Ambas soluciones tenían el inconveniente de que no permitían disponer de una buena panorámica del escrito al perderse el sentido de la horizontalidad, que acarreaba a una mengua en la igualdad y la uniformidad. Una

¹⁵ DELOBBE, Karine. *La belle écriture. Histoire d'un Art*. Paris, Éditions PEMF, 2002.

¹⁶ CUESTA. Op. cit. (fol. 25 v.)

solución técnica vino a solventar este inconveniente: la plumilla de acero oblicua. Aparecieron palilleros que incorporaban un sistema articulado de sujeción que permitía inclinar el plumín algunos grados hacia la derecha.¹⁷ Y también las plumas sesgadas cuyo cuerpo hacía un quiebro en la dirección de su punta respecto del mango con el que se sujetaba. Con estos artilugios se logró reducir el ángulo que debía adoptar la mano, aliviando de esta manera la torsión de la muñeca.

La difusión del método ‘espenceriano’ a finales del s. XIX contribuyó todavía más a la popularización de la escritura inglesa, especialmente en los Estados Unidos. Con el sistema de Spencer¹⁸ la *english roundhand writing* se convirtió en la escritura habitual de las escuelas americanas de finales del s. XIX hasta que alrededor de 1900 fue sustituida por una nueva letra, una redefinición de la escritura inglesa propuesta por el también muy exitoso método Palmer. Esta nueva fórmula trataba de adaptar el pretencioso y anquilosado estilo *copperplate* al espíritu de los nuevos tiempos. Palmer propone una escritura sencilla, desnuda y utilitaria, resuelta con un trazo de grosor uniforme en la que desaparecen la modulación de sus trazos (*shapes*) y otros adornos superfluos.

El gran influjo político y comercial del Reino Unido hizo que la *english roundhand writing* se extendiese por muchos países. En 1881 se adopta en la escuela pública francesa y en España acaba gozando de muchos partidarios. No es descabellado pensar que la alianza militar hispano-británica durante la Guerra de la Independencia de 1808 pudiera haber contribuido a una acogida favorable de la escritura inglesa en nuestro país.¹⁹ Frente al esfuerzo colectivo de muchos calígrafos españoles por consolidar la letra española, hubo también muchos detractores de la *bastarda* que propusieron su sustitución por la *copperplate*. Uno de los primeros en plantear esta idea fue el italiano afincado en España Domingo Servidori que lo expuso abiertamente ya en el siglo anterior; le siguieron en el s. XIX Vicente Valliciergo, Manuel Ruiz, Gotardo Gorondona y especialmente Ramón Stirling. Este autor se convirtió en el más ferviente partidario de la introducción en España de la escritura inglesa debido a su supuesta ascendencia británica, aunque Barona Cherp especula con la posibilidad de que en realidad fuese catalán de origen y que cambiara su apellido en base a una estrategia comercial destinada a incrementar el interés del público por sus cuadernillos, que estaban dedicados en su mayoría a la escritura inglesa. En su álbum *Bellezas de la Caligrafía*²⁰ Stirling se propuso elaborar un compendio universal de escritura, pero entre sus 98 láminas no aparece ni una sola mención a letra española, —aunque según afirma Rufino Blanco— se sabía que era capaz de ejecutarla con perfección.²¹ Dicha obra estaba dedicada a la Reina Isabel II quien acogió de buen grado la dedicatoria y favoreció que sus modelos de escritura inglesa fuesen adoptados en muchos colegios de primera enseñanza.

Otros autores españoles del s. XIX como Antonio Castilla (1866), aunque se muestran menos combativos, no ocultan su preferencia por esta escritura. Aunque comienza admitiendo que la inglesa no sea claramente superior a la española y que su enseñanza debía de tener carácter secundario, debido a la prioridad de nuestra letra. Sin embargo, a continuación la reivindica firmemente por su preeminencia en el ámbito comercial. Critica con firmeza a algunos autores como

17 El palillero oblicuo fue patentado en 1831 por los ingenieros ingleses Sampson Mordan y William Brockedon.

18 SPENCER, Platt R. (1800-1864) *Spencerian system of Penmanship* (Diez cuadernos en 4º). Nueva York, 1910. (ed. facs. Fenton, Michigan, Mott Media, 1985).

19 ALCÁZAR. Op. cit. (p. 121)

20 STIRLING, Ramón. *Bellezas de la Caligrafía*. Barcelona, [s.n., s.f.] (Imp. de J. Verdager).

21 BLANCO. Op. cit. (p. 281)

Iturzaeta o Alverá Delgrás, a quienes acusa de haberse dejado arrastrar por un patriotismo mal entendido y haber difundido algunas inexactitudes sobre la escritura inglesa, que va refutando de forma pormenorizada en la sección dedicada a aquella letra y finalmente Antonio Castilla acaba por ensalzar el trabajo de Ramón Stirling cuyas muestras evitarían tener que recurrir muestrarios extranjeros para su aprendizaje.²²

4.1.2 El resurgimiento caligráfico de finales del s. XIX

De manera general el eclecticismo es una de las características más relevantes de gran parte del arte decimonónico; las influencia foráneas o del pasado tienen cabida en la expresión artística de este siglo. El contacto de Inglaterra y otros países europeos con las culturas orientales a través de sus colonias, hizo que surgiera en Europa un enorme interés por los motivos ornamentales exóticos. Al igual que las artes decorativas la caligrafía no fue ajena a esta influencia y se llenó también de arabescos y otros motivos exóticos inspirados en artes tradicionales como el indio o el chino. A partir de entonces proliferaron los álbumes de escritura que se ocupaban más de la ornamentación que de la verdadera caligrafía, muestrarios repletos de modelos de exóticos de letras profusamente decoradas.

Al mismo tiempo, y como ocurrió también en el arte, en la caligrafía decimonónica se dio también el fenómeno de la revalorización de estilos pretéritos y fueron muchos los que volvieron sus ojos hacia el pasado. En Inglaterra las experiencias de Ruskin y Morris en torno al dilema hombre/máquina, desembocaron en el movimiento de las *Arts & Crafts* que acabó siendo de gran importancia para el arte y el diseño del s. XX, dejando también su huella en las artes gráficas y en el diseño de letras. Morris se volvió hacia el pasado en un intento de encontrar la síntesis definitiva entre tradición e industria. En el terreno de las artes gráficas la Kilmott Press se lanzó a explorar la estética renacentista a través de la escritura y los motivos ornamentales de sus ediciones impresas; más tarde se interesó también por el periodo gótico.

Por otra parte la aparatosidad de la escritura *roundhand* había conducido a la caligrafía a una situación de hastío. Con los sistemas de Spencer y Palmer se había vuelto práctica y sencilla pero desnuda, perdiendo gran parte de su elegancia y atractivo. Además la *roundhand* era una escritura que ya no resultaba acorde con los usos de los nuevos tiempos por lo que las escrituras *copperplate* de pluma puntiaguda quedaron progresivamente reducidas a un uso restringido en documentos de carácter solemne y casi siempre en versión tipográfica impresa. Por lo que a finales del s. XIX y comienzos del XX algunos calígrafos como F. Soennecken y Rudolf Von Larish en Alemania y Edward Johnston en Inglaterra lideraron sendos movimientos encaminados a la recuperación de las antiguas formas de la caligrafía de pluma cuadrada, que en aquellos países se había perdido por completo desde hacía dos siglos por el dominio de la pluma puntiaguda, y que para Johnston constituía la verdadera esencia de la tradición caligráfica.

Soennecken hizo una puesta al día del alfabeto redondo que se ha convertido en la imagen actual de *redonda*.²³ El trabajo de Johnston tuvo enorme trascendencia en relación con la recupe-

²² CASTILLA. Op. cit. (p. 41)

²³ NESBITT. Op. cit. (p. 157).

ración de las técnicas tradicionales de la producción 'libraria' amanuense, no sólo de la caligrafía, sino también de la iluminación, la crisografía, &c. Su principal obra es *Writing & Illuminating & Lettering*²⁴ que se ha convertido en una de las principales referencias para el conocimiento de aquellas técnicas. Lideró una escuela caligráfica innovadora, que tuvo un gran número de seguidores entre los calígrafos y tipógrafos de entre los que destaca el artista multidisciplinar inglés Eric Gill.

4.1.3 Innovaciones técnicas en la escritura del s. XIX

Tras la Revolución Industrial nace una nueva economía basada en la producción industrial y el consumo que implica dar salida comercial a una gran cantidad de productos de toda índole que son fabricados en serie, lo que conduce al desarrollo del arte comercial y la publicidad. Con la mejora de los procesos de fabricación industrial tiene lugar la aparición de nueva maquinaria relacionada con las artes gráficas, que acaban por revolucionar sus técnicas dejando irreconocible a esta actividad. Maquinaria y procedimientos como la litografía, la máquina de fabricación de papel continuo, la de composición en caliente, las prensas rotativas o el fotograbado en el terreno de la impresión y el plumín de acero o la mecanografía en el ámbito de la escritura personal.

El primero de los inventos que influye más directamente en la escritura amanuense es la plumilla metálica. Hacia la década de 1830 la fabricación masiva de plumas de acero desplaza progresivamente a la tradicional pluma natural de ave, que acabará convirtiéndose en el principal instrumento de escritura hasta la popularización del bolígrafo en los años sesenta del s. XX. La idea de construir un instrumento de escritura metálico que no estuviese sujeto al inconveniente del desgaste de la pluma natural, es antigua. Se conservan en la actualidad algunas muestras de plumas metálicas de tiempos de los romanos, aunque fabricadas en bronce no flexible. En su tratado del s. XVI Juan de Iciar menciona la existencia de plumas metálicas y por sus palabras podemos deducir que debían ser de uso corriente: «Las plumas se han de conservar echando en un vaso vn poco de lana, o un pañito de lino en vn poco de agua e poner alli las plumas quanto se cubra el corte dellas. Y si fueren de metal, tenganlas siempre limpias.»²⁵ Como explica Eufasio Alcázar, en el s. XVII el hermano Lorenzo Ortiz da cuenta de haber tenido conocimiento una suerte de plumas metálicas de plata y latón y otras de vidrio procedentes de Venecia.²⁶ El escolapio P. Santiago Delgado hace también una ligera mención en una de sus obras: «las plumas pueden hacerse también de latón y al cabo de diez o doce días con una limita afinense sus puntos».²⁷

Aunque algunos como Rufino Blanco atribuyen la invención de las plumillas de acero a un mecánico francés llamado Arnoux; sin embargo, es aceptado por todos que la pluma moderna de acero tiene su origen en la ciudad de Birmingham donde Samuel Harrison construyó en 1780 para el taquígrafo Joseph Priestley la primera pluma metálica flexible hecha de acero templado. En la misma ciudad en 1822 John Mitchell obtiene una patente de fabricación e inaugura la que

²⁴ JOHNSTON. Op. cit.

²⁵ ICÍAR. *Arte subtilissima...* Op. cit. (sig. E iii, v.).

²⁶ ALCÁZAR. Op. cit. (p. 89)

²⁷ DELGADO. Op. cit.

llegaría a ser la mayor compañía fabricante de plumas de acero, que llevaría su nombre. Tras el éxito de las plumas Mitchell aparecerán en Birmingham más empresas dedicadas a este menester y con el tiempo esta ciudad se convertiría en el centro de toda una industria relacionada con la escritura. A finales del s. XIX la pluma metálica había sustituido casi por completo a la de ave siendo las galvanizadas de la marca Humboldt y la españolas Eguren las más populares en España.²⁸

En este mismo siglo se populariza también un tipo peculiar de pluma de forma cilíndrica fabricada en cristal, en uno de cuyos extremos hay unos surcos en forma helicoidal por los que desciende la tinta hacia la punta. Todos estos instrumentos de escritura conducen a lo que Alcázar define como la sustitución de la «escritura de cinta» por la «escritura de cordón».

A finales del s. XIX se introdujeron las primeras patentes de plumas estilográficas en las que la tinta fluía de forma automática y que hicieron furor entre las clases acomodadas y los estudiantes universitarios estadounidenses.²⁹ La mayoría de aquellas plumas, debido a las limitaciones de su sistema de flujo de tinta, se fabricaban con punta redonda y rígida, por lo que sólo eran capaces de producir un trazo de grosor uniforme. Esto significaba en la práctica que con este tipo de instrumentos no se podían producir letras moduladas; o lo que es lo mismo, que sus trazos carecían del efecto estético de la alternancia rítmica del claroscuro, principal cualidad estética de la caligrafía tradicional, tanto de las escrituras bastardas hechas con punta cuadrada, como de las *copperplate* hechas con punta afilada. La expansión de la pluma estilográfica fue una de las causas que contribuyeron al exterminio de la caligrafía, dando paso a una escritura de carácter funcional en la que los valores estéticos pasan a un segundo plano e incluso podríamos decir que desaparecen por completo. Ya bien entrado el s. XX la llegada del bolígrafo vendrá a certificar dicho final.³⁰

4.1.4 La letra de molde al alcance de todos, la mecanografía

Hacía tiempo que la imprenta había culminado el desarrollo de un sistema mecánico que permitía una escritura de molde para los libros, pero la imprenta de tipos móviles era un proceso lento y complicado que requería de tiempo y la concurrencia de operarios muy especializados. Los intentos por construir un ingenio mecánico que permitiese una letra de molde de forma instantánea se remontan al s. XVIII; sin embargo no es hasta las primeras décadas del s. XIX cuando surgen los primeros prototipos de máquinas de escribir y habría que esperar hasta 1872 cuando la compañía norteamericana Remington comercializase dos de modelos que por fin popularizaron el uso de la máquina de escribir, inaugurando la historia de la mecanografía.³¹ La invención y desarrollo de la máquina de escribir es un proyecto colectivo en el que aunaron sus esfuerzos algunos ingenieros de la compañía Remington como Byron, Brooks, Densmore, Fenne, Sholes y Yost.³² El

²⁸ CHÁPULI. Op. cit. (p. 35)

²⁹ Waterman en 1884 y Parker en 1889.

³⁰ En 1943 el húngaro László József Bíró inventó el bolígrafo, un instrumento de escritura con una bola giratoria en la punta alimentada por tinta viscosa. Sin embargo su uso no se generaliza hasta la década de los años 60 con la aparición de las versiones baratas y desechables de dicho invento, como las populares propuestas de la compañía francesa BIC.

³¹ Del griego *mechane*, máquina y *graphein*, escribir.

³² BARONA. Op. cit. (p. 74)

primero de los modelos de esta compañía sólo permitía escribir con letras capitales, pero enseguida apareció un segundo modelo en el que a través de un sencillo mecanismo se podía conmutar entre mayúsculas y minúsculas. Un modelo de la marca *Victoria* fue la primera máquina española fabricada en Valencia en 1913.

Con la máquina de escribir surgió una nueva forma de generar los caracteres, consistente en las pulsaciones digitales en un teclado, mecanismo que hoy permanece vigente y que parece insustituible por el momento. Con los teclados apareció también la nueva profesión de los mecanógrafos, compuesta en gran medida por mujeres. En 1890 se inventó el papel carbón para copias, lo que sirvió de gran alivio a aquellas legiones de oficinistas que dedicaban gran parte de su jornada laboral a la repetición de textos idénticos. Más adelante en la década de los años treinta del s. XX apareció la máquina de escribir de pulsación asistida por electricidad y en la de los sesenta el cabezal esférico, avances que fueron haciendo cada vez más cómoda y rápida la pulsación en el teclado.

Otro sistema de escritura que hizo uso también del teclado fue la estenotipia, una variante mecánica de la estenografía o taquigrafía manual. Con la estenotipia podían escribirse alrededor de 150 palabras por minuto, mientras que con la mecanografía esta cifra no solía superar las 80, que por otra parte ya era una velocidad muy superior respecto de a las 25 ó 30 que se podían lograr con la escritura amanuense. La velocidad que llegó a alcanzar esta máquina demostró su valía como sistema de transcripción en los debates y diarios de sesiones de cámaras y parlamentos, precisamente el mismo cometido para el que fue desarrollada la taquigrafía moderna en la Inglaterra del s. XVI. Aunque el verdadero origen de un sistema expeditivo de escritura se remonta a las llamadas «notas latinas» o «notas tironianas» que usaron profusamente los romanos y hacen referencia a Tirón el esclavo liberto de Cicerón, inventor de un sistema de signos gráficos de rápido trazado que utilizaba para transcribir los discursos del orador y que llegó a gozar de bastante popularidad en su tiempo.

Muchos fueron los que pronosticaron que esta forma de escritura veloz y simplificada, tanto en su versión manual como mecánica, llegaría a ser en el futuro la forma universal de comunicación escrita desplazando a la escritura tradicional.

4.2 LA ENSEÑANZA DE LAS PRIMERAS LETRAS EN EL S. XIX

Son tres los aspectos más destacables en la enseñanza pública de aquel periodo: la creciente mejora del sistema de formación de los maestros, el progresivo fortalecimiento de las responsabilidades educativas del Estado y la progresiva aplicación de las nuevas corrientes pedagógicas.

Arranca el siglo con la imposición del método de Iturzaeta (1827) en la mayoría de las escuelas españolas. Un método sencillo, que según su autor, por dirigirse principalmente a los niños contiene reglas y explicaciones al alcance y entendimiento de todos. En los preliminares de su *Arte de escribir la letra española* se incluye la disposición por la que se hacía efectiva la implantación del método en las escuelas:

«REAL ORDEN. El Excmo. Señor Secretario de Estado y del Despacho de lo Interior comunicó al Excmo. Señor Presidente de la Dirección General de Estudios con fecha 7 de enero de 1835 la Real orden siguiente: «Atendiendo S. M.: la Reina Gobernadora á las recomendables tareas de D. José Francisco de Iturzaeta para facilitar y mejorar el estudio de la caligrafía, y al notorio mérito de sus obras, se ha dignado resolver que en todas las escuelas de Primeras letras y demás establecimientos de instrucción primaria del Reino se usen para la enseñanza «*el arte de escribir la letra bastarda española*» y «*la coleccion ampliada de la misma letra*» que el citado Iturzaeta ha publicado en esta corte.»³³

La situación general de la educación española era todavía precaria, pues como recuerda Antonio Castilla (1866) eran doce millones de ignorantes los que arrojaba la estadística, una cifra fatídica que este autor considera de vital importancia se redujera en un corto periodo.

A pesar de la inestabilidad política de gran parte del s. XIX fueron muchos los intentos por implantar un sistema nacional de educación moderno a imagen del francés o el alemán. Algunos de ellos fueron el Plan General de Instrucción Pública de Moscoso de Altamira de 1834 o la ley Someruelos de 1838 con la que se reordenó la enseñanza primaria y que propició por fin en 1839, la creación la primera Escuela Normal con la denominación de Seminario Central de Maestros del Reino. Se debió entre otros a los esfuerzos de Gil de Zárate, quien describía la situación de la educación pública de aquel momento en los siguientes términos: «Uno de los vicios que más lastimosamente aquejaban a la instrucción primaria en España, era la ignorancia de los Maestros. No le basta al Maestro poseer los conocimientos que su profesión requiere, necesita saber transmitirlos, necesita educar, enseñando; y este arte no se adquiere sin un aprendizaje previo.»³⁴

La Ley de Moyano de 1857 consagra a la caligrafía como una asignatura independiente dentro del currículo que habían de cursar los maestros en las Escuelas Normales, situación que se extenderá hasta el primer tercio del s. XX:³⁵

1. Catecismo explicado de la Doctrina Cristiana.
2. Elementos de Historia Sagrada.
3. Lectura.
4. Caligrafía
5. Gramática Castellana con ejercicios prácticos de composición.
6. Aritmética.
7. Nociones de Geometría, Dibujo Lineal y Agrimensura.
8. Elementos de Geografía.
9. Compendio de Historia de España.
10. Nociones de Agricultura.
11. Principios de Educación y Métodos de Enseñanza.
12. Prácticas de Enseñanza.

³³ ITURZAETA. *El arte de escribir la letra bastarda española*. Op. cit. (preliminares)

³⁴ LORENZO VICENTE. Op. cit. (p. 215)

³⁵ Ley de instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, en *Historia de la Educación en España II. De las Cortes de Cádiz a la revolución de 1868*. Madrid, M.E.C., 1985. (p. 261). Tomado de LORENZO VICENTE, Juan Antonio. Op. cit. (p. 215)

En relación a la educación femenina, el acceso a la educación de calidad para las mujeres todavía era precario, sirva como muestra de la situación de la educación femenina de aquel tiempo el siguiente pasaje de Juan Valera:

«Así es que en los lugares, en las familias acomodadas y nobles, cuando eran religiosas y morigeradas, se educaban las niñas para que fuesen muy hacendosas, muy arregladas y muy señoras de su casa. Aprendían a coser, a bordar y a hacer calceta; muchas sabían de cocina; no pocas planchaban perfectamente; pero casi siempre se procuraba que no aprendiesen a escribir, y apenas si se les enseñaba a leer de corrido el *Año Cristiano* o algún otro libro devoto».³⁶

El principal objetivo de las escuelas de niñas seguía siendo enseñar algunas nociones de economía doméstica y formación religiosa, por lo que para el ejercicio profesional de las maestras seguía aplicándose la Provisión de 1771 donde los requisitos que se les exigían eran la consabida verificación de limpieza de sangre, practicar buenas costumbres, no haber ejercido oficios viles o mecánicos y demostrar a través de un examen ser buenas conocedoras de la doctrina cristiana. Las cosas se mantienen de esta manera hasta que en 1882 se reorganiza la integración de las maestras en los estudios de magisterio, creándose el Grado Normal y la Sección de Párvulos.

La Casa Hernando³⁷ tuvo el privilegio de ser la principal editora de la mayoría los álbumes y manuales de enseñanza de escritura del s. XIX hasta que a comienzos del s. XX la editorial de Saturnino Calleja termine con aquella hegemonía.

4.2.1 Novedades pedagógicas. El Museo Pedagógico Nacional

En materia pedagógica muchas fueron las medidas que se adoptaron a lo largo del s. XIX en relación con la enseñanza de la escritura. Una de las más importantes fue la generalización de una vieja idea que ya había suscitado el debate en otras épocas, consistente en la conveniencia de simultanear el aprendizaje de lectura y escritura.³⁸ Si la lectura en voz alta era considerada todavía como la mejor forma de comprender y asimilar lo leído, poco a poco la lectura mental o lectura silenciosa va revelándose como la más adecuada y provechosa para el estudio.

Otra consistió en la sustitución del deletreo tradicional por el silabeo y por ejercicios de reconocimiento de palabras y frases completas. La aparición de los métodos iconográficos en los que se busca el aprendizaje a través de la relación visual entre palabras y dibujos, propició la sustitución de las antiguas cartillas tradicionales por cuadernos de aprendizaje modernos, que siguieron conservando por inercia, la vieja denominación de cartillas. Algunas instituciones de importante talante renovador, como la Institución Libre de Enseñanza llegaron a promover la desaparición de los manuales escolares por considerar que promovían una enseñanza poco recomendable de estructura monolítica.

De la misma forma que proliferaron los museos pedagógicos en otros países de la Europa decimonónica, el museo español tiene su origen dentro en el propicio clima renovador promovido

³⁶ VALERA, Juan. *El comendador Mendoza*. Red Ediciones, 2012. (p. 16)

³⁷ La imprenta de Don Victoriano Hernando, estuvo situada en la calle del Arenal nº 11 de Madrid.

³⁸ VIÑAO FRAGO. Op. cit. (p. 324)

bajo el auspicio de los gobiernos de corte liberal y la Institución Libre de Enseñanza, creada en 1876 y que a lo largo de su trayectoria desarrollaría una amplia y decisiva influencia en la renovación pedagógica y cultural de la escuela española hasta su desaparición en 1941.

Siendo director general de Instrucción Pública Juan Facundo Riaño durante el primer gobierno liberal de la Restauración presidido por Sagasta fue creado el Museo Pedagógico Nacional a través de un Decreto Ley de 6 de mayo de 1882. La organización del museo queda finalmente configurada en un reglamento de 26 de agosto de 1882 y tuvo entre sus objetivos los siguientes:

«Cooperar al progreso de la educación nacional, reuniendo medios de trabajo y utilizándolos en estudios e investigaciones de carácter pedagógico; ayudar con sus colecciones, biblioteca y enseñanzas, especialmente a la obra de las Escuelas Normales primarias; sustituir, hasta donde sea posible, la enseñanza normal de los otros grados de estudios, donde aquélla no existe todavía; informar al Gobierno, a las autoridades académicas y al profesorado, así como a particulares cuando deseen consultarle, sobre cualquier extremo relativo a la educación y a la enseñanza, e iniciar y propagar en España nuevas instituciones pedagógicas, ensayadas ya en otros países».³⁹

Su denominación inicial fue Museo de Instrucción Pública y se instaló en el mismo edificio que albergaba entonces la Escuela Normal, hasta que en 1932 fue trasladado a la nueva sede en la Escuela de Magisterio en el Paseo de la Castellana. Manuel Bartolomé Cossío obtuvo por oposición la plaza de primer director hasta 1915, cuando se hace cargo de la dirección de la Institución Libre de Enseñanza tras la muerte de Giner de los Ríos. Cossío dijo acerca de este proyecto:

«El Museo, es esencialmente un museo pedagógico, no un museo escolar; quiero decir con esto que está llamado a servir a la educación de los maestros más que a la de los niños. [...] Ante todo, el museo debe ayudar a la formación de los educadores, siendo centro y exposición permanente y viva del estado de nuestras escuelas. [...] Contribuir al estudio de los problemas modernos de la Pedagogía, dar a conocer en España el movimiento pedagógico extranjero y ayudar a la formación de los maestros».

A lo largo de su trayectoria el museo propició una impagable labor investigadora y de formación y orientación a los docentes y se ocupó además de la custodia de su biblioteca especializada y de las distintas colecciones que albergaba, hasta 1941 que con la creación del Instituto Pedagógico Nacional de San José de Calasanz de Pedagogía queda extinguido el museo y con él su labor científica paralela.

Las colecciones del Museo Pedagógico comprendían las siguientes secciones:

1. La biblioteca pedagógica.
2. Material didáctico diverso, como mapas, láminas, minerales, fósiles &c.
3. Mobiliario escolar, con promoción y divulgación de las novedades en este campo.
4. Proyectos y planos de escuelas y otras edificaciones relacionadas con el ámbito docente.
5. Colecciones variadas de objetos, como la de trabajos de aguja y bordados o una muestra de cerámica española.

³⁹ VALVERDE, Alfredo. «La biblioteca y el archivo del Museo Pedagógico Nacional (1882-1942)». Revista *Residencia* Nº 8, junio de 1999.

6. Y sobre todo en relación con el tema de nuestro interés: la colección de muestras de caligrafía. Dicha colección estaba constituida por originales manuscritos y muestras de láminas impresas de los más notables maestros calígrafos españoles de todas las épocas, incluidos los fondos que pertenecieron a la colección particular de Manuel Rico y Sinobas que fue donada al museo.
7. El original de las Ordenanzas de la Congregación de San Casiano de 1647.

Muchos de aquellos materiales didácticos eran muestras donadas por las casas comerciales que los fabricaban. En relación con los fondos bibliográficos en 1887 el museo se hizo cargo de los títulos procedentes de las bibliotecas del Ministerio de Fomento y en 1895 de los de la Dirección General de Instrucción Pública, lo que le llevó a erigirse como la segunda biblioteca madrileña.

Tras su dispersión a causa de la Guerra Civil, los fondos de la biblioteca del Museo, pasaron a formar parte del patrimonio histórico-artístico de la Universidad Complutense de Madrid y desde 1987 se conservan en el Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes de Madrid y están formados por unos 35.000 volúmenes, además de revistas y folletos de interés pedagógico de distintas nacionalidades.



5

LA CALIGRAFÍA EN EL S. XX

La escritura utilitaria

5.1 LA ESCRITURA EN EL S. XX

Durante el s. XX la escritura se olvida progresivamente de la buena forma caligráfica. Sin embargo algunos trabajos de recuperación de la caligrafía tradicional, como los emprendidos por el austriaco Rudolf von Larish, el anglo-uruguayo Edward Johnston y en España las recopilaciones biográficas llevadas a cabo por Manuel Rico Sinobas, Emilio Cotarelo y los estudios de Rufino Blanco, llegaron a tener gran repercusión contribuyendo a una tibia recuperación del interés por el ya casi olvidado género caligráfico. En España este interés se manifestó con un hecho sin precedentes; la organización de la primera Exposición de Caligrafía y Artes Similares celebrada en Madrid entre los meses de junio y julio de 1902¹ que tuvo lugar en el edificio de las Escuelas Aguirre de la calle O'Donnell.

En 1901 se reformó la organización de los estudios de enseñanza media incluyéndose en el currículo de los institutos una asignatura de caligrafía de dos cursos, al igual que ya ocurría en los planes de estudios de las Escuelas Normales.

Sin embargo aquel renacimiento caligráfico tendría un carácter efímero y el progresivo declive de la caligrafía y con ella de escritura *bastarda* nacional será imparable. Para el estudioso de la escritura Alcázar Anguita las causas de aquella decadencia fueron las siguientes: a) El auge de las plumas metálicas afiladas; b) La poca calidad del modelo de escritura española dominante en aquel momento: el de Iturzaeta; c) El éxito en el ámbito comercial y el de los negocios de las

1 BLANCO. Op. cit. (p. 305).

escrituras foráneas, favorecidas por el ferviente apoyo de algunos autores que impulsaron su introducción en España.

De igual modo que en otros ámbitos de la sociedad, la tendencia general en la enseñanza de la escritura fue hacia el utilitarismo. Ahora en la escritura lo importante era el contenido y no el contenedor, la sencillez en su aprendizaje y no la elegancia de sus formas. La escritura fue alejándose de sus formas caligráficas hasta convertirse en un mero vehículo funcional para la transmisión de las ideas.

Dos fueron los estilos funcionales que pugnaron por hacerse con la escritura de las escuelas a principios del s. XX, la *escritura vertical* y la *script*. De casi todas las escrituras nacionales surgieron nuevas versiones verticales, entre las que destaca la *letra inglesa* vertical más conocida como *letra americana*. Un estilo de letra sencillo con asta de grosor uniforme, ojo redondeado y asentamiento completamente perpendicular al renglón. Mientras que la *script* es una escritura de laboratorio concebida bajo criterios pedagógicos y basada en una sencilla estructura geométrica.²

5.1.1 La escritura vertical

De aquella tendencia hacia la generalización de las escrituras verticales no es ajena la España de principios del s. XX, teniendo entre sus máximos valedores al pedagogo y filólogo Rufino Blanco que en su tratado de 1902 defiende con empeño el uso de una versión vertical de la letra española.

La escritura vertical española constituye un estilo que conserva muchas similitudes con la *bastarda* tradicional, excepto en el ángulo de sus caídos que es completamente vertical. En sus inicios los modelos de letra vertical, —como ocurre en los modelos propuestos por Rufino Blanco—, aún conservaban en sus trazos la modulación tradicional de la pluma cuadrada, pero acabaría desapareciendo con el progresivo influjo de las corrientes pragmáticas, de la escritura americana y sobre todo del creciente uso de instrumentos ‘escriptóreos’ incapaces de producir modulación. Fueron primero las plumas estilográficas y más tarde los bolígrafos, los que acabarían por imponer una letra con trazo de grosor uniforme que Blanco denomina «letra de hilo»; frente a la tradicional «letra de cinta»³ que privaría a la caligrafía para siempre de una de sus características estéticas esenciales: la modulación.

Son varios los argumentos que emplea Rufino Blanco en defensa de la escritura vertical. En primer lugar recurre a la idea de que a lo largo de la Historia, las letras rectas se habían usado más que las inclinadas y pone como ejemplos las escrituras hebrea, sánscrita, griega, romana, gótica, *redondilla* y a la mayoría de las de molde tanto de imprenta como de las máquinas de escribir.⁴ El siguiente argumento es de índole estético y afirma Blanco que en la condición de inclinada no reside precisamente la belleza de la escritura, como explica en el siguiente párrafo: «...en cambio, lo que está colocado erguido y verticalmente es más agradable a la vista; luego el creer que la letra inclinada es más bella que la vertical no puede ser otra cosa que un efecto de la costumbre. Las

² VIÑAO FRAGO. Op. cit. (p. 334)

³ ALCÁZAR. Op. cit. (p. 89)

⁴ BLANCO. Op. cit. (p. 128)

condiciones estéticas de la letra están en el número, clase, forma y proporciones de los trazos, no en su inclinación, y éstos no se alteran esencialmente en las letras verticales. [...] La variada y caprichosa inclinación que nuestros calígrafos han dado a nuestra letra española prueba que esta letra no tiene inclinación fija, esta variedad es otro argumento en pro de la dirección vertical que es fija.»⁵ Y finalmente Rufino Blanco busca también el aval de las ciencias médicas, argumentando que el trazado de la escritura vertical es más natural pues la postura del cuerpo, el brazo y la mano están en mejor armonía con los principios de la Anatomía.

Sin embargo, los pedagogos modernos coinciden en que la inclinación de la escritura es una consecuencia natural de la velocidad al escribir y que mejora la ‘cursividad’ en las personas que ya escriben con soltura; pero es también aceptado por todos que puede resultar un obstáculo para los niños en las primeras fases del aprendizaje. En primer lugar porque dificulta el reconocimiento de la forma pura de los caracteres y su descomposición en elementos simples y por la complicación de tener que aplicar a la escritura una angulación que resulta artificial al no ser necesaria todavía; y en segundo lugar, debido al desconcierto que produce la falta de parecido con las letras que los niños ven en los libros impresos, que desde el Renacimiento se han servido principalmente una letra recta, una tipografía romana en la mayoría de los casos.

Durante todo el s. XX muchos pedagogos y estudiosos de todo el mundo coincidieron con los argumentos de Blanco y defendieron la sustitución de las escrituras inclinadas por las verticales, lo que contribuyó al asentamiento definitivo en la enseñanza primaria actual de la escritura vertical y en especial de la aséptica e impersonal *script*.

Para la mayoría de las personas que han aprendido a escribir en este «estilo sin estilo», donde los valores estéticos de la escritura no tienen cabida, la caligrafía tradicional no representa más que un vestigio de tiempos pasados o una emotiva evocación de la escritura de sus abuelos.

5.1.2 La caligrafía de pincel o escritura *brush script*

Con el progreso de la sociedad de consumo el grafismo publicitario va convirtiéndose poco a poco en uno de los soportes de la escritura con mayor penetración social. El desarrollo de la publicidad trae aparejado el nacimiento de una nueva disciplina artística, inicialmente denominada arte comercial o dibujo publicitario y hoy más conocida como diseño gráfico. Si tradicionalmente los depositarios del estilo de las letras habían sido, primero de los copistas, luego los maestros y más tarde los tipógrafos; a partir de este momento se produce un relevo pasando a ser responsabilidad de los diseñadores gráficos.

La necesidad del arte comercial por atraer la atención, sorprender, evocar o sugerir, requiere que los textos publicitarios se expresen a través de tipos de características completamente distintas a las de la escritura corriente. Como consecuencia de esta necesidad se produce una gran demanda de nuevos y diferentes estilos de letra. Unas veces será necesario el uso de un estilo grueso y firme para transmitir un mensaje contundente, otras la delicadeza sugerente de una letra refinada, otras la evocación de exóticas tierras lejanas o simplemente del reclamo producido por un llama-

5 BLANCO. Op. cit. (p. 130)

tivo estilo ornamental. Si la característica principal de la escritura de mano es la ‘cursividad’, en el diseño gráfico son la originalidad y el impacto, pero también la legibilidad.

El desarrollo publicitario propició la aparición de infinidad de letras de origen muy variado. Muchas de ellas tienen su origen en la tradición caligráfica tradicional y surgen como consecuencia de un cierto fenómeno *revival* consistente en la recuperación de estilos caligráficos del pasado, pero reinventados de forma heterodoxa con gran libertad.

Pero la caligrafía tradicional occidental no es ya la única fuente de inspiración para la creación de nuevos estilos. Este es el caso de los estilos denominados en el ámbito anglosajón *brush script*, escrituras basadas en otro tipo de trazos modulados producidos por el pincel. La utilización del pincel en el trazado de letras fue uno de los fenómenos más interesantes en relación a la renovación de la letra de uso comercial y tuvo lugar en la década de los años 30 del s. XX. Los estilos *brush script* están muy influenciados por la caligrafía oriental pero cuya intencionalidad estética nada tiene que ver con la caligrafía en el sentido oriental del término. Algunos de estos estilos influirán definitivamente en la escritura de mano posterior.⁶

Otras formas de escritura que tampoco tienen la caligrafía tradicional como modelo, son las letras rotuladas o construidas, denominadas *built-up* en inglés. A cuyo desarrollo contribuyeron también algunos de los nuevos instrumentos de rotulación como las plumas Speedball capaces de proporcionar un trazo firme y rotundo de grosor uniforme. Algunos calígrafos como Larish consideraron que la enseñanza creativa de la caligrafía pasaba necesariamente por la experimentación de nuevas formas, por lo que no dudaron en utilizar este nuevo tipo de instrumentos.⁷

5.2 LA ENSEÑANZA DE LA ESCRITURA EN EL S. XX

5.2.1 La progresiva desaparición de la caligrafía

A lo largo de la primera mitad del s. XX se abandona progresivamente la caligrafía como objetivo de la escritura y el interés de la escuela de primeras letras se desplaza hacia el dominio de la correcta ortografía. Si anteriormente los alumnos fueron tiranizados por complicadísimas muestras caligráficas que apenas conseguían imitar, ahora se veían sometidos de la misma forma a la opresión de la perfección ortográfica. Abandonar los rígidos modelos caligráficos tuvo sin embargo, la consecuencia positiva de que comenzaran a tolerarse los rasgos personales en la escritura, fomentándose la aparición de un estilo personal.

La escritura ya no es el objetivo principal de la enseñanza, sin embargo se vuelve omnipresente en la vida escolar del alumno. Todo gira en torno a un cuaderno escolar que es el eje central de la clase y en el que pueden encontrarse dictados, redacciones y la resolución de problemas de cálculo.

⁶ NESBITT. Op. cit. (p. 174)

⁷ Ibídem.

Desde 1914 fueron reduciéndose las asignaturas de caligrafía de los planes de estudios españoles, hasta su desaparición definitiva en 1938 en tiempos del gobierno de la II República.

Con el franquismo se produce una exaltación generalizada de los valores nacionales, a la que no podía quedar ajena la escritura. Durante este periodo algunos autores, profesores y maestros, con el beneplácito de los políticos, encabezaron un movimiento por la recuperación de los viejos valores que incluía una escritura nacional casi olvidada. A este menester se prestaron con vehemencia autores como el citado Eufasio Alcázar Anguita⁸ con sus tratados de caligrafía, o Daniel Alonso García con la edición del libro conmemorativo del IV Centenario de la publicación del tratado de Iciar.⁹ Pero el más relevante impulso en aquella dirección, fue la promulgación de la ley Ibáñez Martín de 1945 que propugnaba la reintroducción de la escritura española en la enseñanza básica y profesional, así como la reinstauración de la disciplina de caligrafía en las Escuelas Normales, asignatura en la que el mayor esfuerzo recaía en la recuperación de la española, pero en la que tenían también cabida las otras escrituras foráneas.

En 1948 la UNESCO publica a través de la OIE (Oficina Internacional de Educación) un informe general titulado: *L'enseignement de l'écriture* en el que se exponen las conclusiones de una investigación realizada con anterioridad acerca de la situación global de la enseñanza. A partir de un completo cuestionario 48 países de todo el mundo muestran la forma en la que se enseñaba la escritura en sus respectivos sistemas educativos. Debido al aislamiento internacional que produjo la dictadura España no se encontraba entre ellos, hasta reincorporarse unos años más tarde en el lugar que le correspondía entre los países de su entorno, dando muestras de parámetros similares en cuanto a la enseñanza de la escritura. Aún teniendo en cuenta que desde la publicación de aquel informe han tenido lugar numerosos cambios pedagógicos, no se ha alterado sin embargo de manera esencial la forma en que se enseña hoy la escritura. De aquel análisis acerca de la situación de la enseñanza en diversas partes del mundo se desprenden los siguientes resultados, que a modo de conclusión, pueden proporcionarnos una síntesis de la situación de la enseñanza de la escritura en el s. XX:¹⁰

1. La enseñanza moderna de la escritura se desarrolla de manera generalizada en tres fases: a) Fase de iniciación, asociada a la lectura; b) Aprendizaje de la escritura; c) Corrección y perfeccionamiento de la escritura, con o sin intencionalidad cualitativa en lo formal; en muchos países esta última fase se olvida en la idea de que se producirá de forma inevitable con la práctica escrita posterior.
2. La edad más frecuente para el comienzo del aprendizaje de la escritura son los seis años y suele terminar hacia los diez. Aunque son frecuentes las presiones de algunos ámbitos de la sociedad para adelantar este aprendizaje.
3. Está generalizado el aprendizaje simultáneo de lectura y escritura; siendo los métodos ideo-visuales, conocidos también con el nombre de naturales, los más utilizados. Estos métodos se basan en el conocimiento visual de las formas escritas antes de que se apren-

8 ALCÁZAR. Op. cit. (pp. 128-130)

9 ALONSO GARCÍA, Daniel, *Ioannes de Yciar. Calígrafo durangués del s. XVI, 1550-1950*. Bilbao, Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya, 1953.

10 ALCÁZAR. Op. cit. (p. 134)

da a leerlas. Algunas naciones usan todavía el famoso método de la profesora Montessori publicado en 1912.

4. En algunos países como EEUU se hacen ejercicios previos a la escritura y consisten en una gimnasia preparatoria de los músculos del brazo.
5. La idea más extendida en relación con los caracteres consiste en simplificar al máximo sus formas para que su trazado resulte lo más fácil posible.
6. Dos son los tipos de escritura sencilla que se usan hoy en las escuelas de primeras letras:
 - **La escritura *script*.** Los caracteres se descomponen en las formas geométricas más simples, como palos rectos y círculos, dando lugar a un tipo de escritura universal denominado *script*, que según Alcázar Anguita «viene a ser como el esperanto de la caligrafía». Algunos tratadistas creen que el mayor parecido con la letra de imprenta de este tipo de escritura facilita su aprendizaje. Cada uno puede ligar e inclinar esta escritura según su parecer personal, de forma que se adapte al estilo de cada individuo.
 - **La escritura filiforme.** En algunos países se prefiere el uso de la escritura filiforme, una especie de letra inglesa vertical con un asta de grosor uniforme y un sistema de ligado maduro, como la promovida en los EEUU por el método Palmer.



II PARTE

‘ARTES DE ESCRIBIR’ LOS TRATADOS DE CALIGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

A PESAR de que el aumento de la instrucción, de la burocracia y del comercio produjeron un incremento en la demanda de amanuenses, la llegada de la imprenta en el s. xv redujo la necesidad de escribanos para el trabajo de copia de textos largos según la fórmula de los escritorios medievales. Algunos de ellos simplemente abandonaron la profesión. Muchos se convirtieron en pendolistas, tarea que aunque hiciera uso de la escritura, tenía más que ver con el oficio de prestamista que con el de escribano. Otros se incorporaron al nuevo negocio de las prensas en el que desempeñaron las funciones de cajistas o trazaron los modelos de caracteres que los grabadores de punzones trasladaron al acero. Muchos desempeñaron su actividad en la burocracia de las cancellerías. Los de mayor pericia continuaron el oficio de «maestros de escribir libros de iglesia», como eran conocidos en España,¹ dedicándose a escribir los pocos libros manuscritos que se realizaban todavía, en especial los cantorales² de gran formato que se usaban en los coros de las iglesias, un género que no alcanzó la imprenta hasta algún tiempo más tarde. Juan de Iciar en su *Arte Subtilissima...* se denomina a sí mismo como «escritor de libros de yglesia». Y finalmente un nutrido grupo de escribanos acabó convirtiéndose en maestros y fundando escuelas de primeras letras.

Casi todos ellos complementaban sus ingresos escribiendo por cuenta ajena cartas y otros documentos en las plazas de mercados y pueblos. Mientras tanto, un selecto grupo de los más inquietos escribanos vio la oportunidad de transmitir su noción de la escritura a una sociedad deseosa de conocimiento; lo hicieron publicando manuales de escritura cuidadosamente impresos. Como explica Judy Martin en su manual de caligrafía: «Al asociárseles con el tedioso trabajo escolar o con las actividades de abogados y prestamistas, perdieron todo su prestigio. Los maestros escribientes publicaron obras con las que atraer al público, surgiendo fuertes rivalidades que les llevó a desarrollar formas cada vez más elaboradas y llamativas».³

Son aquellos manuales de escritura difundidos por la imprenta, que gozaron de gran popularidad como lo atestiguan las numerosas ediciones de algunos de ellos, el objetivo principal de este estudio. Tratados impresos de caligrafía que comienzan a publicarse en Italia a comienzos del s. xvi y cuya vigencia se prolonga a lo largo de cinco siglos.

Anteriormente a la aparición de los manuales impresos, pueden encontrarse desde la Edad Media algunas obras manuscritas que se ocupan también de la enseñanza de la escritura, de entre ellas la más antigua que se conservan es *Forma scribendi* escrita hacia 1346 y atribuida a Hugo Spechtshart, posterior es el *Tractatus de omni modum scribendi* compuesto en la Abadía de Melk en 1420, ambos códices están destinados al aprendizaje de la escritura de los clérigos noveles. Existen además algunos manuscritos anónimos centroeuropeos pertenecientes a los s. xiv y xv que se ocupan también del trazado de las letras.⁴ Así como los manuales españoles *Arte de escribir*

1 GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. «La Paleografía y las Escuelas Caligráficas Españolas». Op. cit. (pp. 137-148)

2 Libros en pergamino que debido a su gran formato necesitaban de caracteres enormes, para que pudieran ser leídos por los cabildos desde los escaños de las sillerías del coro. Este tipo de caracteres se caligrafiaba a mano en estilo rotundo con cálamos o grandes plumas de buitre.

3 MARTIN, Judy. *The complete guide to calligraphy, techniques and materials*. Secausus, New Jersey, Chartwell Books, 1984. *Guía completa de caligrafía. Técnicas y Materiales*. Hermann Blume. Madrid, 1996. (p. 53).

4 GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. «La Paleografía y las Escuelas Caligráficas Españolas» Op. cit. (pp. 137-148)

de Mateo de Arregoytia de 1548 y *El arte de escreuir todas las formas i generos de letras* de Alonso Martín del Canto, (¿Salamanca? 1544).⁵ Quedan fuera de este estudio todos ellos por su carácter manuscrito, así como aquellas otras obras que se ocupan de la escritura de forma tangencial y pertenecen a otros campos bibliográficos como el de la Ortografía o la Pedagogía, como por ejemplo el diálogo que Juan Luis Vives dedicó a la escritura en la edición de 1539 de sus *Diálogos*, ni tampoco la tercera parte de la *Doctrina cristiana del ermitaño y el niño* de Andrés Flórez⁶, que bajo el título de «Arte para bien leer y escribir» se ocupa brevemente de la escritura y la ortografía.⁷

El primer manual de escritura impreso propiamente dicho fue *Theorica de modo escribendi* de Segismundo Fanti, Florencia 1514, sin embargo carece de muestras de letras por lo que no es un manual de escritura completo;⁸ mientras que *La Operina...*⁹ de 1522 de Luis de Henricis “El Vicentino” escribano de la cancillería papal, suele considerarse como el primer tratado de escritura pleno. A pesar de no ser un libro impreso con tipos móviles, pues se trata de un libro tabulario, es decir, con todas sus páginas impresas por medio del grabado xilográfico de la mano de Ugo da Carpi. Su modelo de escritura cursiva *cancellaresca* será recogida con mayor o menor acierto, en todos los manuales posteriores e influirá de forma decisiva en los estilos de letra cursiva posterior, tanto amanuenses como tipográficos. Muchos serán los que continúen la labor del calígrafo vicentino, tanto en Italia como fuera de ella el español Juan de Iciar que gracias a sus viajes de juventud por aquellas tierras enseguida tendrá conocimiento de este tipo de tratados e inaugurará la Escuela Española de caligrafía de larguísima tradición.

Con “El Vicentino” se inaugura además un género bibliográfico de notable trascendencia para la comprensión de la historia de la cultura escrita, el de los “artes de escribir”.

1.1 El Arte de Escribir, un género bibliográfico

El presente trabajo no tiene vocación bibliográfica, por lo que su principal objetivo no consiste en la elaboración de una relación pormenorizada de todos los artes de escribir impresos españoles; sino utilizar estas obras para hacer un seguimiento de los distintos modelos de escritura que han sido propuestos a través de los siglos por los principales autores de la escuela caligráfica española y la forma en la fueron enseñados.

Los repertorios bibliográficos más importantes sobre manuales de escritura han sido los elaborados por Claudio Bonacini en 1953 con un total de 2087 títulos de todas las épocas y países,

5 MARTÍNEZ PEREIRA, Ana. «El Arte de escribir de Alonso Martín del Canto (1544)», en *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América* (dirs. Pedro M. Cátedra y M^a Luisa López-Vidriero), Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, Tomo I, (pp. 201-214)

6 FLÓREZ, Andrés. *Doctrina cristiana del ermitaño y el niño*. Alcalá, Juan de Brocar, 1546.

7 MARTÍNEZ PEREIRA, Ana. Introducción del *Arte de escribir de Francisco Lucas, diuidida en quatro partes. Va enesta ultima impression ciertas tablas que no estauan impressas, corregido y emendado por el mismo autor. Dirigida a la s.c.r.m. del rey don Philippe. II. nuestro señor... en Madrid. En casa de Francisco Sanchez, impressor año. 1580.* (ed. Facs: Biblioteca Litterae, Editorial Calambur. Madrid, 2005). (p. 13)

8 Ídem. (p. 11)

9 HENRICIS. *Il modo et regola di scribere littera corsiva, over Cancellaresca nouuamente composto*. Roma, 1522.

el de Marzoli ¹⁰ en 1962, el de Osley ¹¹ para los siglos XVI y XVII, Croiset van Uchelen para los alemanes, Heal en 1931 para los ingleses, Paul Jammes en 1992 para lo franceses, Campos Ferreira Lima para los portugueses y el de Cotarelo y Mori para los españoles. El *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles* de Cotarelo es la obra de referencia imprescindible en que se basan todos los estudios posteriores sobre la evolución de la escuela caligráfica española.

Muchas son las dificultades que entraña el correcto análisis de los ejemplares de este género bibliográfico, entre las que se pueden destacar algunas de las siguientes:

1. Gran parte de estos tratados han sufrido un duro desgaste, como es de esperar en libros de uso escolar que han pasado de estudiante en estudiante y de generación en generación. Las páginas con grabados eran frecuentemente separadas para facilitar la práctica de las muestras; por lo que además de viejos, muchos de ellos han llegado hasta nosotros incompletos.
2. Otro tipo de mutilación fue debida al valor artístico de las láminas, lo que llevó a que muchas fuesen arrancadas en el pasado por coleccionistas sin escrúpulos como Samuel Pepys que a finales del s. XVII recopiló gran número de manuales de caligrafía que se habían publicado hasta esa fecha, de los que arrancaba sus láminas más vistosas para luego re-encuadernarlas en álbumes a su antojo.¹²
3. Otro género de dificultades tiene que ver con el orden y numeración de las planchas. Las páginas con grabados han sido impresas en distintas ediciones a partir de las mismas planchas, pero aún siendo las mismas podían incorporar modificaciones que dificultan el seguimiento de la numeración. No era extraño que el autor siguiera trabajando en el corte de las planchas mientras se imprimían los textos, lo que podía dar lugar a desajustes en la foliación o la numeración de las planchas. Es el caso del *Arte de Escribir* de Lucas, —que si no fuese por el caos en la numeración de las láminas—, podría ser el mejor y más completo de los manuales españoles de caligrafía.¹³
4. En ocasiones la confusión viene de parte de los editores que no tuvieron reparo en la venta o intercambio de las planchas. El éxito de los manuales de escritura hizo que se publicasen reediciones con aumentos y modificaciones en los textos aunque las planchas seguían siendo las mismas. Una forma de reutilizar los grabados de las ediciones anteriores otorgándoles una imagen de novedad, se lograba con una combinación distinta de las piezas de madera que formaban las planchas.¹⁴
5. Otras veces ha sido la copia directa de las planchas por grabadores de otras épocas lo que ha provocado el desconcierto.

¹⁰ MARZOLI, Claudia. *Calligraphy 1535-1885. A Collection of Seventy-two Writing-Books and Specimens from the Italian, French, Low Countries and Spanish Schools*. Introd.: Stanley Morison. Milán, La Bibliofilia, 1962.

¹¹ OSLEY, A. S., «A check-list of xvith and xviiith century Writing-Books», *Philobiblon*, Hamburgo, Dr. Ernst Hauswedell & Co. Verlag, XV, 1971. (pp. 183-206)

¹² MARTÍNEZ PEREIRA, Ana. «Los manuales de escritura de los Siglos de Oro: problemas bibliográficos». En *Litterae: cuadernos sobre cultura escrita*, ISSN: 1578-5130, N° 3-4, 2003, (p. 152)

¹³ Ídem. (p. 140)

¹⁴ Ídem. (pp. 146-150)

6. Con respecto a la letra tipográfica impresa, las dificultades son las mismas que en otros géneros bibliográficos. Por ejemplo, dos textos que están impresos en prensas distintas, no tienen porqué haberse impreso necesariamente, en fechas diferentes.

En suma, el de los manuales de escritura es un género bibliográfico difícil, que para una descripción certera requiere el análisis de ejemplares diversos pertenecientes a ediciones distintas, que permita un examen minucioso plancha a plancha, ejemplar a ejemplar.¹⁵

Las mejores colecciones en este género se conservan en Estados Unidos e Inglaterra. Las dos grandes colecciones americanas de Newberry y Harvard; las inglesas pertenecientes a las instituciones londinenses Victoria & Albert Museum y la British Library y las de las bibliotecas de Oxford y Cambridge; a las que hay que añadir también la colección berlinesa de la Kunstbibliothek. En España, Francia y Holanda se conservan los mejores ejemplares de cada una de sus escuelas nacionales, sin embargo no puede decirse lo mismo de Italia cuyo patrimonio, fue perdido tras la dispersión de muchas bibliotecas particulares a comienzos de s. XX.

Una dificultad añadida es la relacionada con uso diario de estos manuales como libros de texto, lo que ha hecho que muchos de ellos hayan sufrido un gran desgaste o severas mutilaciones, por lo que resulta un género bibliográfico difícil que convierte en únicos algunos de los ejemplares conservados en colecciones como la Hofer's Collection.

1.2 The Practice of Letters

Uno de los eventos recientes más relevantes en relación con los Artes de Escribir fue The Practice of Letters nombre del simposio y exposición celebrados entre abril y noviembre de 1997 y surgidos a partir de la colaboración de dos importantes instituciones: la Houghton Library¹⁶ propietaria de la colección y el Grolier Club de Nueva York¹⁷ institución dedicada al estudio e investigación en temas bibliológicos.

La colección de artes de escribir de la Houghton Library está constituida por los ejemplares adquiridos por Philip Hofer para la Harvard College Library que forman la conocida como Hofer's Collection y que desde 1938 forma una sección independiente dentro del Department of Printing & Graphic Arts de la Houghton Library del Harvard College Library en la Universidad de Harvard, Cambridge, Massachussets. En 1984 se añadieron los ejemplares de la colección particular de Philip Hofer que cedió al final de su vida. Esta donación aportó más de dos tercios del total de los manuales de escritura impresos que posee la Houghton Library quedando a partir de entonces todo el conjunto a disposición pública.

15 BECKER, David P. *The Practice of Letters. The Hofer collection of writing manuals, 1514-1800*. Cambridge, Massachussets, Harvard College Library, 1997. (pp. IX-XVIII)

16 La Harvard College Library, en la Universidad de Harvard, Cambridge Massachussets, está formada por 11 bibliotecas entre las que se encuentra la Houghton Library y dentro de su departamento de Grabado y Artes Gráficas se encuentra la Hofer's Collection constituida por más de trescientos manuales de escritura.

17 El Grolier Club es una sociedad neoyorquina de bibliófilos, fundada por Jean Grolier en 1884. (47 East 60th Street, New York City).

La Hofer's Collection es la segunda más importante de Estados Unidos tras la de la Wing Collection de la Newberry Library de Chicago y consta de más de 1200 libros y manuscritos anteriores a 1800 con algunos de los más raros manuales de escritura de autores italianos, franceses, españoles y alemanes, los 25 manuales que pertenecieron al maestro calígrafo decimonónico de Boston Abian Holbrook, los 100 manuales estadounidenses del s. XIX y otros 50 españoles y portugueses de los siglos XVIII y XIX cedidos por Peter A. Wick.

La fascinación de Philip Hofer¹⁸ por la letra comenzó siendo conservador de la Spencer Collection de la New York Public Library de 1930 a 1937. Durante este tiempo escudriñó los anticuarios de la ciudad en busca de manuales de escritura. En Harvard encuentra a William Bentick-Smith con quien comparte su pasión por el diseño de letras. Repartiéndose las tareas de la colección, William habría de ocuparse de la tipografía y Philip de la caligrafía: «*keep[ing] our collecting straight so that over the years you would have one variety and I would have the other.*» La colección de manuales de escritura de Harvard, contaba con apenas 80 ejemplares cuando llegó Hofer en 1938, viéndose incrementada en las siguientes cuatro décadas en más de 300 ejemplares. Aunque Hofer fue conservador del departamento hasta 1968, la colección fue formada principalmente en las décadas de 1930 y 1940, aprovechándose de una época de gran agitación política y social en Europa.

La exposición de Nueva York¹⁹ hacía un recorrido exhaustivo por los mejores especímenes de manuales, álbumes y cuadernos de escritura de Italia, España, Francia, Países Bajos, Inglaterra, Alemania, Austria y Suiza. El recorrido arrancaba con el primer manual impreso con grabados xilográficos: la *Operina* de 1524 de Luis de Henricis «El Vicentino» (1475-1527); siguiendo por la belleza de las planchas negras de Iciar (1523?-1572?), los complejos rasgueos de las planchas del holandés Van den Velde (1568-1623), la espectacularidad de las enormes planchas contenidas en *The Universal Penman* del profesor inglés George Bickham (1684?-1758), o el curioso tratado *Ordnung de Ein* de 1538-1543 de Johann Neudörffer “El Viejo” (1497-1563), maestro de escritura en Nuremberg que colaboró con Alberto Durero en sus últimos grabados xilográficos de gran tamaño. El libro de Neudörffer revela su método único para producir muestras grabadas al agua-fuerte.

El catálogo²⁰ de la exposición contiene una exhaustiva bibliografía que ha servido de base inicial para la ofrecida en este estudio. El texto es de David P. Becker que compartió la pasión por este género bibliográfico con Philip Hofer en los últimos años de su vida y que ya había trabajado antes para el Departamento de Grabado y Artes Gráficas de la Houghton Library en la edición de un catálogo sobre el libro ilustrado de la colección Hofer.²¹

18 (1898, Cincinnati, OH-1984, Cambridge, MA)

19 Celebrada entre los días 16 de Septiembre y 15 de Noviembre de 1997 en el Grolier Club de Nueva York.

20 BECKER. *The Practice of Letters...* Op. cit.

21 BECKER. *Drawings for book illustration. The Hofer Collection*. Dept. of Printing and Graphic Arts, Houghton Library, Harvard University, 1980.

1.3 El grabado de las planchas

El grabador de las muestras de letra que aparecían en los manuales de caligrafía podía ser el mismo calígrafo, pero lo más frecuente es que fuese un artesano experto en las técnicas del grabado quien interpretase los modelos manuscritos del maestro escribano. Con los grabadores de letras ocurre lo mismo que con los grabadores de imágenes, podían mejorar los resultados de un mal original o empeorarlos respecto de uno bueno. Por ello fueron muchos los calígrafos que prefirieron grabar sus propias planchas con la intención de evitar este riesgo en la interpretación de sus trabajos.

Grabaron sus propias planchas Francisco Lucas, Ignacio Pérez, Andrés Brun, Pedro Díaz Morante, José de Casanova o Esteban Ximénez. Este último se vanagloriaba de haber aprendido a manejar el buril sólo para que las muestras ofrecidas en su manual estuviesen todas grabadas de su propia mano. Torío de la Riva, aunque no grabó sus planchas, encontró otra manera de poner en evidencia el problema de la interpretación de los originales, encargando que las láminas 53 y 54 de su *Arte de Escribir* fuesen grabadas por dos manos distintas para demostrar así la diferencia de resultados. El manual del abate italiano Servidori²² contiene una detalladísima historia de la escritura y constituye una verdadera antología con 150 láminas de los más destacados calígrafos españoles, franceses e italianos, aunque no fueron grabadas por el propio Servidori, si escritas imitando la manera de cada uno.²³

La fama y prestigio de Icár es grande por muchos motivos. En primer lugar por haber sido el primero en introducir el género de los manuales de escritura en España, y en segundo lugar por ser el introductor la letra *bastarda* y creador de su versión española, por lo que Icár es en definitiva el padre de la escuela caligráfica española. Pero es posible que gran parte de su fama se deba a la excelente calidad del trabajo que hizo para Icár el grabador o «cortador de historias»²⁴ francés Juan de Vingles. En la introducción de su *Arte Nueva de Escribir...* Santiago Palomares se refiere a este grabador en los siguientes y elogiosos términos: «Porque aunque el Vicentino se valió de Eustachio Celebrino entallador famoso, y Sigismundo Fanto se sirvió de Vgo da Carpi, excedió sin disputa alguna á estos dos italianos el Francés Juan de Vingles, que fue el grabador de los manuscritos de Juan de Icár, con tal felicidad y semejanza á ellos, que ni en aquel tiempo pudo

22 El manual del abate italiano Servidori es un lujoso libro de gran formato (43 x 29 cm.) y en dos volúmenes; uno de láminas y otro de texto, que llegó a venderse en la Imprenta Real encuadernados a la rústica por 140 reales; 80 rs. el de láminas y 60 rs. el de las *Reflexiones...*, cuya calidad, marca y hermosura del papel, de la letra e impresión y cuidado y esmero que se ha puesto en el grabado y esyttampación de las láminas, acreditan la equidad que se hace en estos precios, según reza una reseña de la publicación *Mercurio de España*, Tomo I, Enero de 1790. Madrid, Imprenta Real (p. 258)

Otra prueba de la fama y difusión de la que gozó la obra del abate italiano, es la reseña que aparece en la *Gazeta de Madrid* y en la que se menciona el galardón otorgado a varios maestros de primeras letras del Colegio de la Corte, entre los que se encuentra Vicente Naharro autor estudiado aquí. Estos maestros fueron premiados tras acreditar en los exámenes que se hicieron de sus discípulos en presencia del conde de Floridablanca en la sala de certámenes de San Isidro, que todos seguían uniformemente el método establecido en las Reales Escuelas de San Ildefonso. Se les premia con una cantidad de dinero para que distribuyan entre sus discípulos con generosidad y prudencia y regalando a cada uno un ejemplar de la obra del *Arte de escribir* del Abate Servidori. *Gazeta de Madrid* Nº 4 (1-52), del viernes 14 de enero de 1791. (p. 31)

23 EGIDO. Op. cit. (p. 87)

24 MARTÍNEZ PEREIRA. «Los manuales de escritura de los Siglos de Oro...» Op. cit. (p. 138)

hacerse mejor, ni en el presente se podrá hacer con igual gusto y exactitud, aunque los grabasen á buril en láminas de cobre.»²⁵

Al grabado en madera le sucedió la técnica del huecogrado, conocido también como calcografía,²⁶ debido a que las planchas que se utilizaron durante mucho tiempo en este procedimiento fueron de cobre. Mucho tiempo después llegarían a utilizarse planchas de metales más asequibles como el zinc. Esta técnica fue empleada por primera vez en Alemania en 1447 por un artista no identificado conocido como el «maestro de los naipes», por ser estos impresos los más antiguos que se conocen grabados sobre cobre. Esta técnica hace su aparición en la misma zona y al mismo tiempo que la imprenta de Gutenberg por lo que los expertos especulan con la posibilidad de que las conexiones entre este hallazgo y el de los tipos móviles no fuese sólo una mera coincidencia, pues es conocido que algunos artistas colaboraron en ambos proyectos.²⁷ De entre los autores españoles es el P. Pedro Flórez quien publica por primera vez una obra de caligrafía con muestras grabadas sobre cobre, al que siguieron muchos otros, de aquí en adelante.

Si la calidad de las planchas realizadas con la técnica xilográfica podía llegar a ser grandiosa, como en los trabajos de Vingles, con el grabado a buril los modelos caligráficos adquieren mayor detalle y precisión. Existe gran diferencia entre las muestras producidas con la precisa técnica del grabado calcográfico y las producidas toscamente con las planchas de madera. Además de la precisión que permite la dureza propia de los respectivos materiales, el grabado calcográfico se ejecuta además de forma directa. Esto quiere decir que cada surco realizado en el cobre con el buril, se corresponde directamente con un trazo de iguales características impreso sobre el papel. Si la presión del buril aumenta o disminuye, de la misma forma aumenta o disminuye el grosor del trazo en el papel. Mientras que en el grabado en madera todo ocurre de manera indirecta; pues para que surjan los trazos en relieve es necesario vaciar todo el material de alrededor. Ignacio Pérez al en una de las advertencias preliminares del comienzo de su *Arte de Escribir...*, avisa y se disculpa de que: «las letras cortadas en madera no tengan la gracia y soltura de las de la pluma, ya que hay que cortarlas al revés».²⁸

Según parece en un primer momento no debía ser fácil encontrar grabadores especialistas en letras, a tenor de las disquisiciones del maestro establecido en Vallecas Gabriel Fernández Patiño (1753), que comienza el prólogo de su manual con una larga explicación a modo de descargo por la mala calidad de sus muestras. Comienza lamentándose de lo caro y dificultoso que resulta llevar a buen puerto el encargo del grabado de las láminas:

«...y gaftar muchos reales por lo muy coftoso que es el tallàr las letras, y rafgos pero como no firve en esta Arte manifestar al publico la theorica sin la practica, me hallè precifado à valerme de los Abridores de Laminas, como lo hicieron los autores antiguos, y para este efecto escrivì ocho Muestras con el mayor lucimiento que mi cuidado pudo disponer, y haviendolas entregado à un Artifice de la Corte, para que los copiara, y gravàra en el Cobre, lo hizo con tantos defectos, y tan graves, que no han podido servir; y favorecido este de algunos emulos, me causò bastante gafto y perjuicio en esto: y confieffo, que à no estàr la theorica tirandose en la Imprenta, hubiera arrimado para siempre esta Obra por dicha circunstancia

25 PALOMARES. Op. cit. (p. 3)

26 Calcografía. (Del griego *chalkós*: cobre, bronce y *grafía*: dibujo).

27 MEGGS, Philip B. *Historia del Diseño Gráfico*. Mc Graw-Hill, México DF, 2000. (p. 70)

28 PÉREZ. Op. cit. (fol. 5r)

; pero fiendo yà tan precifo , y no hallando Abridòr alguno , que en esto tenga especialidad, (por no fer este su principal exercicio) me ha sido precifo reducir la pràctica à lo mas preciso y limitado , y exponerla à los defectos del buril.»²⁹

Más adelante hace hincapié en la importancia de trabajar codo a codo con el grabador para obtener buenos resultados: «...se abren las Laminas , y que para dár à estas alguna viveza , ò formal similitud , correspondiente à los originales , era sin duda de mucha importancia estàr à la mano de los Abridores , pues en otra conformidad es imposible su acierto...» Se lamenta también de que en España no existiesen personas que supieran grabar letras y cita a Casanova quien ya se quejaba de esto en el prólogo de su manual. Según Gabriel Fernández Patiño esta era la razón por la que muchos autores se abstendían de dar a conocer sus obras. Cuenta también cómo para paliar este inconveniente en las Escuelas Pías, uno de sus religiosos se habilitó con gran destreza en el arte del buril, siendo la forma de lograr el crédito tan especial que tenían sus muestras.³⁰

Sin embargo a pesar de las quejas de Patiño, el s. XVIII fue una de las épocas más brillantes de la stampa española, que llegó a contar con algunos de los mejores grabadores. Y algunos de los más expertos conocedores de la técnica calcográfica se acabaron especializando en el género caligráfico donde llegaron a gozar de gran prestigio. Uno de ellos fue Francisco Assensio y Mejorada (1725-1794) que fue eminente calígrafo y buen conocedor de los caracteres, además de grabador. Muestra de su interés por la letra es el tratado sobre la construcción geométrica de la capital latina que publicó en 1780.³¹ Fue dependiente de la Real Biblioteca de Madrid y el principal grabador de las muestras de los tratados de Scío y Palomares. Su hijo el valenciano Josef Assensio y Torres³² (1759 .ca-1820) fue grabador de Cámara del Rey y profesor de grabado en la Academia de San Fernando, destacó también como grabador de temas médicos y científicos y se especializó en el grabado de letras en la Real Calcografía, llegando a publicar en 1820 sus propias muestras grabadas de letra.³³ Fue el encargado de trasladar a las planchas obras del abate Servidori, el P. Merino, Iturzaeta, destacando sobre todos el sobresaliente trabajo realizado para Torío de la Riva. Como explica Cotarelo en sus biografías existe cierta confusión entre estos dos artistas, pues coincidieron como grabadores en trabajos como el manual de Servidori o la *Escuela de leer* del P. Merino, donde ambos firman láminas como 'Assensio', sin embargo tras la observación de las biografías aparecidas en su diccionario, parece que Don Emilio desconocía por aquel entonces el parentesco que les unía.³⁴

La creciente pericia de los grabadores de buril sedujo a los calígrafos que comenzaron a publicar manuales de caligrafía con muestras de tal dificultad y tan cargadas de rasgos y volutas, que llegaron a ser casi imposibles de imitar con la pluma. Como ya se ha dicho el grabado a buril se adaptó perfectamente al estilo de la escritura inglesa, facilitando su desarrollo y difusión. El tér-

29 PATIÑO. Op. cit. (pról.)

30 Ibídem.

31 ASSENSIO Y MEJORADA, Francisco. *Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula en 28 láminas finas, y su explicación*. A. Ramírez, Madrid, 1780.

32 JEREZ MOLINER, Felipe. *Los artistas valencianos de la Ilustración y el grabado biológico y médico*. Ayuntamiento de Valencia, 2001 (pp. 334-335)

33 ALCÁZAR. Op. cit. (p. 115)

34 COTARELO. Op. cit. (p. 121)

mino inglés *copperplate* hace referencia directa a las planchas de cobre con las que se imprimían los modelos más difundidos de esta letra.

A pesar de que las técnicas litográficas fueron descubiertas en las postrimerías del s. XVIII, no se emplearon en las muestras de caligrafía hasta mucho más tarde, bien avanzado el siguiente siglo, debido a que el lápiz litográfico se adapta con mucha dificultad a la nitidez requerida por el trazo caligráfico.

En los manuales de escritura abundan también planchas grabadas con otro tipo de imágenes. Como las orlas decorativas que rodeaban las muestras de escritura o los grabados explicativos que muestran el corte de la pluma, la postura de la mano al escribir, o los esquemas geométricos que ilustran los tiempos de la pluma o el ángulo y estructura de la pauta. Como ocurre con los textos, en el caso de las imágenes era también muy frecuente que los autores copiasen o al menos se inspirasen en los modelos de libros anteriores. Ana Martínez Pereira en su artículo ya mencionado, da muestras gráficas de cómo Vingles toma elementos de Alciato, Iciar de Palatino, éste a su vez del Vicentino, Pérez de Lucas, Ximénez de Palomares, &c.³⁵

1.4 El estilo de los manuales

El estilo de los manuales de escritura resulta muy variado. Algunos adoptan un tono repetitivo y monótono, rememorando el estilo machacón de las aulas, como el de Juan de la Cuesta, un tratado muy redundante, en el que las ideas fluyen sin mucho orden y se repiten de manera fatigosa. Otros hacen gala de un tono retórico y enrevesado, donde no se hace ningún esfuerzo por la claridad, como el de Lucas (1570). Sin embargo otros manuales como el de Iturzaeta (1827) por dirigirse principalmente a los niños, recuerdan que las reglas y sus explicaciones no deben ser complejas en exceso a su entendimiento y estar al alcance de todos.

Abundan en el género los manuales dialogados, generalmente entre la figura del maestro que alecciona a su discípulo en un tono paternalista, como el de Pedro Madariaga de 1565. Este es un tratado en el que se suceden diálogos entre distintos personajes, como el vizcaíno Gamboa y el castellano Manrique, que departen acerca de distintos temas, en especial de la letra *cancilleresca* de la que dicen ser la base «de cuántos géneros de letras bastardas se han usado, ò puedan usarse en el Universo».³⁶ Dedicar toda la primera parte del libro, compuesta por siete diálogos o capítulos, a glosar los beneficios y provechos que trae la pluma. De cómo es «madre de sabiduría», «tesorera de las ciencias», «instrumento para paz y para vida» y «ejercicio propio de caballeros». La segunda parte está dedicada a la formación de las letras y la tercera a la ortografía.

Conversado es también el manual del hermano Ortiz (1696), que debió comenzar siendo ya muy mayor a tenor de lo que explica en el prólogo,³⁷ afirma haber elegido la fórmula del diálogo por ser: «el mas familiar, mas claro, y mas dispuesto para explicar las muchas, y varias especies, que es forçoso tocar en vna materia, que no es hiftorica, fino preceptiva...»³⁸ El manual de Ortiz

35 MARTÍNEZ PEREIRA. «Los manuales de escritura de los Siglos de Oro...» Op. cit. (p. 156)

36 MADARIAGA. Op. cit. (pról. fol. 3 r.)

37 ORTIZ. Op. cit. (pról. fol. 1 r.)

38 Ídem. (pról. fol. II v.)

es uno de los más completos y exhaustivo; sin embargo su estilo es farragoso y redundante, que la fórmula del diálogo enreda todavía más. El de Paredes (1792) es un manual también dialogado muy corto, pero con excelentes planchas grabadas acerca de la forma de cortar la pluma. Incluso en pleno s. XIX todavía la fórmula del diálogo sigue considerándose válida, como es el caso de la obra de carácter enciclopédico de Díaz de Rueda (1849).

Muchos de los manuales acarrearán fuerte carga doctrinal y tono moralizante, sobre todo aquellos cuyos autores tienen condición religiosa, que en España son mayoría, y especialmente los manuales publicados en tiempos de la Contrarreforma como el caso del tratado de Casanova.

A lo largo del s. XVIII comienzan a ser más frecuentes los manuales de carácter científico o pseudo-científico, cargados de reglas y normas, como el de Aznar de Polanco de 1719. La pretendida vocación científica de este tratado le lleva a desarrollarse a través de una prosa tortuosa y enrevesada, que no resulta siempre clara en sus explicaciones y en el que se cometen excesos como en la descripción de las mayúsculas iniciales donde se abusa de los términos de la geometría. El propósito de Polanco por dar aval científico a su trabajo queda patente desde los comienzos de su manual: «Antes de entrar en el Arte de Escribir, es bien tratar de los principios de Geometría, porque es comun sentencia de los Philosophos, que toda Doctrina depende de principios fin los quales mal fe conseguirà el medio, y fin della...»³⁹

No faltan quienes se muestran innovadores, o al menos reformadores del conocimiento precedente, y no titubean al reivindicar sus logros, algunos incluso se muestran desafiante como Morante en su obra de 1624. Esgrimiendo la experiencia acumulado en cuarenta años de magisterio, no escatima en alardes de sus logros haciendo un relato pormenorizado de todos los hombres ilustres que aprendieron gracias las bondades de su método, con el que garantizaba que se podía aprender a escribir en un corto periodo de tiempo.⁴⁰

Es frecuente también el tono laudatorio, incluso adulador, que se da entre discípulos y partidarios, este es el caso del manual de Ximénez respecto de Palomares y este a su vez respecto de Morante. La obra de Ximénez (1789), como él mismo dice en el prólogo, es un extracto breve de la obra de Palomares de 1776, de quien se considera un seguidor y alaba por haber conseguido desterrar de las escuelas la extravagancia y pésimo gusto de algunas escrituras imperantes y enseñar a escribir la *bastarda* con desembarazo, libertad y gallardía.⁴¹

Es común que los autores se afanen en reivindicar la originalidad de sus propuestas técnicas o metodológicas, al mismo tiempo que intenten rebajar el grado de vanidad, ensalzando el trabajo de autores anteriores. Puede darnos una idea de lo frecuentes que eran entre los calígrafos este tipo de enfrentamientos, el pasaje inicial del manual de Antonio Castilla (1866) en el que comienza con un sentido agradecimiento a sus venerados maestros, entre los que destaca especialmente a Torío y manifiesta su firme voluntad de no entrar en ataques virulentos, censura de errores, ni desprestigio de otros autores precedentes con los que estuviera menos de acuerdo:

«Muchos años he consagrado á la preparación de la obra que hoy ofrezco al público, empleados, ya en ensayos prácticos, ya en estudios analíticos, ya en el examen filosófico del arte de escribir; y esta circunstancia basta para demostrar que mi trabajo es de conciencia, y que á él no me guía un espíritu

39 AZNAR DE POLANCO. Op. cit. (p. 1)

40 MORANTE. *Segunda parte...* Op. cit. (fol. 19 r.)

41 XIMÉNEZ. Op. cit. (pról. p. 1)

sistemático de innovación. Me separo de todos los métodos empleados hasta hoy; presento uno completamente original, adoptando una base distinta de la enseñanza, y valiéndome de medios enteramente nuevos; y por tanto, me considero obligado á razonar y demostrar lógicamente en el curso de esta obra todos los procedimientos, todas las reglas que encierra; pero sin impugnar a los que me han precedido, á quienes tributo el homenaje de gratitud que merecen, pues ellos cimentaron y enriquecieron mi inteligencia con el fruto de sus investigaciones y trabajos».⁴²



42 CASTILLA. Op. cit. (pról. p. xvii)

6

EL CONTENIDO DE LOS TRATADOS DE ESCRITURA

La teoría del arte de escribir

6.1 EL CONTENIDO DE LOS MANUALES

La mayoría de los manuales de escritura se ocupan principalmente de dos cuestiones: Por un lado los procedimientos de la práctica escrita, esto es, de la preparación de los útiles y materiales así como del estilo de la escritura; y por otro lado los aspectos pedagógicos de la enseñanza. Sin embargo no todos los tratados muestran equilibrio en esta doble vertiente haciendo recaer el peso más en una que en la otra, según sean los autores más calígrafos que maestros o viceversa.

A medida que va progresando la escuela caligráfica sus miembros van decantándose por alguna de estas dos maneras de entender la enseñanza de la caligrafía: en primer lugar aquellos que creen que la escritura ha de enseñarse por medio de reglas teóricas y preceptos geométricos complejos; y por otro lado los que creen que sólo puede lograrse el éxito en la escritura con la práctica continuada y la imitación insistente de muestras de calidad.

A finales del s. XVIII sin embargo, se hubo zanjado aquella disputa con posturas más conciliadoras y aparecieron manuales en los que se integraban ambas tendencias, como manifiesta Torcuato Torío de la Riva cuando declara que ambas cuestiones son necesarias para el aprendizaje de la escritura: tanto la parte teórica o especulativa, como la práctica, pues sin alguna de las cuáles es imposible conseguir una buena caligrafía.

Cómo ocurriera también en otras disciplinas, durante algún tiempo fue frecuente que los manuales de escritura se sirvieran de la fórmula dialogada, especialmente aquellos que estaban asentados sobre métodos muy reglamentados, buscando con ello mejorar la memorización de las reglas.

Los artes de escribir tienen desde el principio una estructura casi constante, cuyos contenidos se distribuyen entre los siguientes apartados:

1. **La historia de la escritura.** La mayoría de los artes de escribir españoles dedican sus primeras páginas a ofrecer una revisión histórica más o menos extensa del fenómeno de la escritura. Mientras unos se remontan hasta los orígenes de la propia escritura, otros prefieren centrar su interés en recoger el legado de los viejos maestros de caligrafía desde los tiempos de los primeros tratados impresos, en cuyo caso son frecuentes los panegíricos y las noticias biográficas de aquellos maestros. Entre las más interesantes revisiones históricas de este tipo están las de los manuales de Casanova, Palomares o Torío. El coleccionista y bibliógrafo vallisoletano Manuel Rico y Sinobas recopiló gran parte de aquellos datos en su *Diccionario de calígrafos españoles*¹ obra que fue completada más tarde por Rufino Blanco. Sin embargo fue la completísima recopilación en dos volúmenes de D. Emilio Cotarelo y Mori² la que se ha convertido en obra de referencia para todo aquel que quiera abordar el estudio de cualquier aspecto biográfico o bibliográfico relacionado con la caligrafía española.
2. **El repertorio de estilos de escritura.** Consiste en una explicación de los distintos tipos de letra, de las cursivas y las de adorno, de las magistrales y las liberales. En este apartado, además de los capítulos dedicados a las letras de uso corriente, son muchos los autores se empeñan en definir estilos exóticos de escritura con nombres sorprendentes, que en algunos casos contribuyen a añadir confusión a la ya de por sí bastante intrincada nomenclatura de los estilos. Valgan como ejemplo la letra cargada de adornos denominada *lettera trattizzata* o la *lettera tagliata* rota por su mitad, ambas de Palatino o la letra *ronyosa* de Iciar construida a base de puntos.
3. **Las reglas.** Consisten en un conjunto de instrucciones para la formación de los caracteres y la enseñanza de la escritura, tan complejo como sea partidario el autor de las reglas. Dichas explicaciones pueden estar apoyadas o no en imágenes grabadas donde se ilustran por ejemplo, los fundamentos de formación de los caracteres o los trazos primigenios que los forman. Después la descripción de algunos ejemplos sencillos que contienen los trazos más simples y por fin, planas con muestras de textos caligrafiados completos. Algunos sistemas como el de Iturzaeta³ se basan preferentemente en las reglas; mientras que otros como el de Palomares prescinden casi por completo de ellas. Francisco Lucas en su *Instrucción muy provechosa...*⁴ se muestra partidario de comenzar a aprender a escribir sin ninguna regla; sin embargo algún tiempo más tarde en su *Arte de escribir...* de 1577 se corrige a sí mismo diciendo: « En esto hago diferencia de lo que dixe en el tratadillo que los dias passados imprimi, donde auisava que se començasse à escreuir sin ninguna regla ».⁵

1 RICO Y SINOBAS. Op. cit.

2 COTARELO. Op. cit.

3 ITURZAETA, *Caligrafía para los niños...* Op. cit.

4 LUCAS, Francisco. *Instrucción muy provechosa para aprender a escreuir, con auiso particular de la traça y hechura de las letras de Redondilla y Bastarda, y de otras cosas para bien escreuir necessarias*. Toledo, Francisco de Guzmán, 1571.

5 LUCAS. Op. cit.

4. **La geometría.** Algunos tratadistas son firmemente partidarios del rigor geométrico en la construcción de los caracteres, sometiendo a letra a un estructurado análisis matemático de sus formas y proporciones. De entre los manuales de este tipo destaca el muy exhaustivo y preciso de Juan Claudio Aznar de Polanco.⁶
5. **La metodología.** Todos creyeron encontrar el mejor y más eficaz sistema para la enseñanza de la escritura y así lo afirman muchos de ellos en las páginas de sus propios manuales. La gran mayoría de los manuales incluyen un sistema progresivo de aprendizaje diseñado para conducir al discípulo a través de una serie de pasos predeterminados hasta lograr el dominio eficaz de la pluma. Algunos autores se vanagloriaron de que con su sistema podía aprenderse a escribir en un corto y determinado periodo de tiempo. Los métodos de enseñanza incluían además un apartado dedicado a la descripción de mecanismos que ayudan a conseguir mayor regularidad de la escritura, como son las pautas, 'falsillas' o 'seguideros'. Y por último un capítulo dedicado a los aspectos ergonómicos de la escritura, con una serie de recomendaciones acerca de la mejor forma para sujetar la pluma en la mano, así como de la colocación del cuerpo frente el pupitre.
6. **Las técnicas y los materiales.** Otra de las secciones que no podían faltar en los manuales es la dedicada a los aspectos materiales de la escritura. Se describen los distintos instrumentos 'escriptóreos' y en especial las técnicas de corte y temple de la péñola. Así como la obtención y mezcla de los ingredientes que intervienen en las tintas y otros preparados. En este sentido una vez más la completísima obra de Fr. Luis de Olod es una de las de mayor interés, por ser de gran provecho a la etimología de los útiles de la escritura, por su conexión con el Diccionario de Autoridades. En ella los *instrumenta* están descritos con todo detalle, conteniendo también una pequeña historia sobre los mismos.⁷
7. **La ortografía.** Hasta que con el progresivo fortalecimiento de la ciencia lingüística, los eruditos de este campo fueron tomando las riendas de estas cuestiones, la ortografía era responsabilidad de los maestros calígrafos, que la entendían como un aspecto más de la correcta caligrafía. De hecho durante algún tiempo los aspectos ortográficos formaban parte del apartado dedicado a la construcción formal de los caracteres. Más adelante, los tratados comienzan a dedicar a la ortografía un capítulo independiente en el que se incluyen también otro tipo de consideraciones lingüísticas como las etimológicas o las sintácticas.
8. **La ortología.** Algunos manuales de forma paralela a la ortografía incluyen algunas nociones en relación con la correcta pronunciación. Uno de ellos es el manual de Juan de la Cuesta que incluye un pequeño tratado de veinte páginas sobre pronunciación en romance. Especifica de forma pormenorizada aquellas pronunciaciones dificultosas como son los diferentes sonidos de: [*z, c, ç*], entre [*g, i*], [*n, ñ*], entre [*x, j*] En el caso de la [*ʃ*] establece las diferencias entre los sonidos suave de la sencilla y fuerte de la doble [*ʃʃ*], y recuerda que su uso se restringe a cuando hay vocal antes y después del signo.⁸

6 AZNAR DE POLANCO. Op. cit.

7 EGIDO. Op. cit. (p. 89)

8 CUESTA. Op. cit. (fol. 26 v.)

9. **El peritaje.** Además del ejercicio de su actividad habitual, como escribanos o maestros, muchos escribientes eran frecuentemente requeridos por las autoridades para realizar labores de tipo forense. Dichas tareas podían consistir en el peritaje de documentos o el cotejo de firmas. Para tal menester, algunos autores recomendaban que los escribanos incluyesen como parte de su instrumental las lentes de aumento. Algunos tratados incluyen un curso completo, o al menos algún capítulo dedicado al peritaje de la escritura. Valga como ejemplo el capítulo completo que dedica Olod en su tratado de 1766, a la peritación caligráfica y el cotejo de firmas y manuscritos. Ofrece algunos principios básicos que permiten reconocer que la letra no sea fingida, entre los que se encuentran: Que los caracteres sean uniformes; que las ligaduras, principios y finales sean todos unos; que no haya letras retocadas, lo que se reconoce si las letras con arcos no tienen un curso natural o si los cabeceos, subidas y bajadas son semejantes. Para dictaminar el parecido con otra muestra original describe algunas técnicas como la de superponer al trasluz ambas muestras o cotejar distintas medidas con el compás, como la longitud de las sílabas u otras distancias.⁹
10. **La enciclopedia.** Existen tratados voluminosos en los que el manual de escritura, es tan solo un capítulo dentro de un compendio más ambicioso, donde tienen cabida otras materias, como la gramática, la aritmética o la historia natural; la instrucción en los valores cívicos, como la urbanidad y en los religiosos como la omnipresente doctrina cristiana o la historia sagrada.

La vocación enciclopédica de este tipo de manuales se debía principalmente a que solían ser el único libro de texto que había en la mayoría de las escuelas. Estaban compuestos por autores con más vocación pedagógica, que caligráfica, por lo que contienen además un completo compendio didáctico.

Como muestra de este tipo de manuales enciclopédicos, sirvan los manuales de Torío y Díaz de Rueda. El contenido del *Arte de Escribir* de Torío de la Riva —quizás el más voluminoso con 445 páginas— se reparte de la siguiente forma: Del total, sólo 164 pertenecen al tratado de escritura con el título de *Arte de Escribir* (pp. 81-245); el resto se distribuyen entre la «Historia del Arte de Escribir desde sus orígenes hasta nuestros tiempos» (pp. 1-80); «De la Aritmética» (pp. 247-344); «De la Gramática Castellana» (pp. 345-392); «De la Ortografía» (pp. 393-423) y «Urbanidad y Cortesía del Cristiano» (pp. 424-445).

El manual de Ricardo Díaz de Rueda titulado *La escuela de instrucción primaria...*¹⁰ contiene además del tratado de caligrafía las siguientes secciones: «Historia Sagrada», «Nociones fundamentales de Religión», «Compendio de la Moral», «Ortología», «Caligrafía», «Compendio de gramática de la lengua castellana», «Compendio de retórica y poética», «Aritmética», «Geometría», «Geografía», «Cronología», «Nociones generales de física» y «Nociones generales de historia natural».

11. **Técnicas de escritura secreta.** Algunos manuales contienen además un apartado dedicado al arte de escribir en secreto. Como la sección con la que concluye el tratado de Fr.

9 OLOD. Op. cit. (p. 132)

10 DÍAZ DE RUEDA. Op. cit.

Luis de Olod donde hace una descripción de un arte que denomina «Idiografía», y que define como el arte de escribir en secreto con la «llave Idia-Gráfica». El término alude a la ninfa mitológica griega Idía¹¹, a la que se atribuyen conocimientos sobrenaturales. Consiste en escribir de modo que sólo pueda leer el escrito quien tenga la clave o llave a partir de un sistema criptográfico sencillo, basado en el desplazamiento del alfabeto o la sustitución de las letras por números arábigos e incluso romanos. Olod menciona a algunos de los autores que escribieron sobre estas cuestiones como el monje inglés Beda el Venerable, el Papa italiano Eneas Sylvio o el sacerdote jesuita Atanasio Kircher.¹²

Otras técnicas de escritura secreta están basadas en la invisibilidad de la tinta, caracteres escritos con sustancias que pueden hacerse visibles tras la aplicación de fuego u otras sustancias. Algunas de estas técnicas se tratan de forma más detallada en el capítulo dedicado a los materiales y técnicas de la escritura.

6.2 LA TEORÍA DEL ARTE DE ESCRIBIR

6.2.1 La definición de escritura

Muchos manuales comienzan con una reflexión acerca de los aspectos filosóficos de la escritura, de su importancia histórica y de cómo sirve de vehículo para el conocimiento y el avance de las ciencias. Valga como ejemplo la extensa disquisición de uno de los primeros manuales, el de Pedro Madariaga (1565) quien dedica toda la primera parte de su obra, siete diálogos o capítulos, a glosar los beneficios y provechos que trae consigo la pluma. De cómo es «madre de sabiduría», «tesorera de las ciencias», «instrumento para paz y para vida» y «ejercicio propio de caballeros». Siendo la pluma tan acertado y principal instrumento del entendimiento humano que las tres potencias del alma están presentes en el acto de escribir,¹³ valiendo de especial auxilio a la memoria.¹⁴ Menciona a muchos sabios que han reflexionado sobre la importancia de la escritura, como Aristóteles, Galeno, Cicerón o San Agustín pero en especial, y como haven también muchos autores españoles de artes de escribir, cita al pedagogo hispano-romano de Calahorra Quintiliano¹⁵, diciendo que: «...la cosa mas necesaria y elegante para la vida humana, y el mas acertado medio para alcanzar muchas sciencias en breve tiempo, y bien fundadas, es la buena pluma.»¹⁶

Los autores que ejercieron en tiempos de la Contrarreforma tienen una concepción divina de la escritura. Como afirma la académica Aurora Egido: «Casanova parte de una concepción agustiniana de la escritura en la que Dios aparece como su inventor; argumento que le lleva di-

11 Idía. (gr. Ἰδία; lt. *Idyia*) es en la mitología griega, una ninfa, madre de Medea y Calcíope, nacidos de su matrimonio con Eetes. Idía es hija de Océano (una Oceánide). *Eidô* significa, en griego, 'ver' o 'saber'.

12 OLOD. Op. cit. (p. 133)

13 MADARIAGA. Op. Cit. (p. 12)

14 EGIDO. Op. cit. (p. 80)

15 *Marcus Fabius Quintilianus* (*Calagurris*, actual Calahorra, c. 35 - Roma, c. 95)

16 MADARIAGA. Op. Cit. (p. 5)

rectamente a extenderse sobre las excelencias de la misma. Y aunque elogia la invención de la imprenta, cree que la escritura manuscrita es superior a las letras de molde.»¹⁷ «Otros como Diego Bueno siguen la corriente simbólica, que tanto gustaba a Gracián, entendiendo la singularidad de las letras. La o es imagen de la agudeza ; la i, de la claridad y la sutileza ; la f, de la firmeza..., trascendiendo la simple grafía con contenidos diversos.»¹⁸

Aznar de Polanco en el capítulo VII de su tratado de 1719 se afana en demostrar el carácter noble del Arte de Escribir, y cree que aunque los antiguos no la incluyeran entre las siete Artes Liberales, concurren en ella conocimientos de todas aquellas ciencias, que no son propias de las tareas serviles o mecánicas.¹⁹ Y Rufino Blanco ya en el s. XX define la escritura de la siguiente forma: «La escritura puede ser un arte bello; y cuando este arte, además de realizar su fin, que es la expresión del pensamiento y demás fenómenos del espíritu por medio de signos gráficos, realiza el de manifestar la belleza, recibe el nombre de caligrafía. [...] La caligrafía es un arte liberal, ya que la ejercitan desde la antigüedad los hombres libres, que según Torío son aquellos que usan más del entendimiento que de la mano.»²⁰

En cuanto a las partes en las que se divide la teoría del arte de la escritura, el joven Ignacio Pérez en su obra de 1599, explica que la escritura consiste en tres cosas principales: a) «Conocimiento de los buenos caracteres según la enseñanza de la tierra»; b) «Aprobación de la buena vista del que los hace»; c) «En el movimiento de la mano que los ejecuta». Más adelante establece la diferencia que existe entre la mera imitación de las muestras y la verdadera escritura: «Escribir bien, quiere decir, una letra que está hecha, y tiene asiento sin mudanza en aquella bondad, vna compostura galana, y vistosa, que satisface a los ojos que la miran, vn concierto y ortografía necesaria para bien escribir. Por cierto que es harto diferente lo uno de lo otro, y lo otro con mucho no se podrá alcanzar».²¹

Según Palomares, el verdadero arte de escribir se divide también en tres partes: ortología, calografía y ortografía. La ortología «enseña a conocer las letras por su figura y a pronunciarlas cuando se habla o se lee, dando a cada una de ellas su potestad y legítimo valor. Por esto depende de ella la ortografía que enseña a delinear, ó escribir con verdadera puntuación y claridad aquellas mismas letras (sean del carácter que quisieren) que dio a conocer la ortología, y enseñó a pintar la calografía...» y denomina «cacógrafo» a quien dominando la «calografía», olvida cualquiera de los otros principios.²²

Casi todos los autores de todas las épocas consideran que el aprendizaje de la caligrafía ha de tener lugar en dos planos. Entre ellos Torío que declara que la enseñanza del arte de la escritura tiene una parte especulativa o teórica y otra práctica. La primera es la que «se manifiesta tras la comprensión de los preceptos y reglas de los grandes maestros», mientras que la práctica «surge como consecuencia del trabajo de imitación de las muestras», pero esta última no es posible sin el entendimiento y asimilación de la primera.²³

¹⁷ EGIDO, Op. cit. (p. 83)

¹⁸ Ídem, (p. 86)

¹⁹ AZNAR DE POLANCO, Op. cit. (fols. 10-12)

²⁰ BLANCO, Op. cit. (p. 8)

²¹ PÉREZ, Op. cit. (fol. B2r)

²² PALOMARES, Op. cit. (pp. 112-113)

²³ TORÍO, Op. cit. (p. 96)

6.2.2 Clasificación de la escritura

En otro orden de cosas, en los tratados modernos de caligrafía pueden encontrarse diversas clasificaciones, que tratarían de recoger distintos aspectos de la escritura:

1. **Escritura magistral o formal vs. escritura cursiva o corriente.** La escritura puede clasificarse atendiendo a su funcionalidad en dos grandes categorías. Como establecía a comienzos del s. XX Rufino Blanco la escritura podía ser: a) Magistral, aquella producida despacio y con esmero; b) Cursiva, la letra corriente hecha con velocidad y soltura. La letra cursiva a su vez, puede ser ‘caligráfica’ o por el contrario ‘vulgar’, cuando está producida por personas que no conocen la caligrafía. En los tiempos de los códices manuscritos se practicaron muchos estilos de letra *formata*. Escritura formal, muy cuidada y pausada, destinada a los libros, que destacaba frente a la escritura corriente de los distintos usos cotidianos.
2. **Escritura de pluma de punta cuadrada vs. caligrafía de pluma puntiaguda.** Por un lado todo el género de escrituras inspiradas en la tradición latina que hace uso de la pluma de punta cuadrada, con la que se han trazado la mayoría de los estilos itálicos; frente al uso de la pluma puntiaguda y flexible, que a partir del s. XVII abre un nuevo camino con las escrituras denominadas *copperplate*, entre las que destaca la *english roundhand*, de gran alcance en los países de influencia anglosajona.
3. **Caligrafía vs. rotulación.** Con el comienzo de la publicidad y el diseño gráfico, aparecen nuevas formas de practicar la escritura, como en los titulares de anuncios de prensa, los panfletos o la cartelera publicitaria. Donde las letras son dibujadas más que escritas y los contornos de los caracteres se perfilan de forma libre y alejada de la rigidez que dicta la modulación caligráfica. La naturaleza de este tipo de escrituras queda perfectamente precisada en inglés con el término *built-up lettering*. Sin embargo esta forma de producción de los caracteres no nace con el fenómeno publicitario, pues siempre estuvo presente lo largo de la historia de la escritura; como en el bosquejo de las capitales latinas o en el grabado de los punzones para la imprenta.
4. **Caligrafía de pluma vs. caligrafía de pincel.** La tradición occidental de la caligrafía, se ha fundamentado en el uso de instrumentos rígidos para escribir; bien sea el cálamo, la pluma cuadrada o la puntiaguda; mientras que en Oriente la caligrafía se basa en el trazo suave, aunque también modulado del pincel. En el s. XX se incorporan al repertorio ‘letrístico’ de Occidente, técnicas de pincel propias de la caligrafía del Extremo Oriente, desembocando en la denominada en inglés *brush script writing*. En la caligrafía occidental de la Antigüedad se utilizó también una especie de pincel: el *ivncus* sobre papiro.
5. **Escritura modulada vs. escritura de palo.** La mayoría de las escrituras tradicionales están sujetas a la circunstancia de la modulación. La modulación es la variación progresiva del grosor del trazo en el asta de los caracteres producida por el instrumento ‘escriptóreo’. Tanto en las escrituras latinas debida al ángulo de la pluma chata, en las *copperplate* a la apertura de la pluma puntiaguda; o la presión del pincel en las orientales. La alternancia en el grosor de los trazos que forman los caracteres, produce un efecto de

claroscuro de enorme valor estético, siendo una de las características formales que más contribuyen a que la escritura tenga la consideración de caligráfica.

Sin embargo en algunos momentos de la historia de la escritura han aparecido estilos funcionales de trazos con grosor uniforme, bien por estar delineados con instrumentos incapaces de producir modulación o por una deliberada intención de simplicidad.

6.2.3 Las cualidades de la escritura

Juan de Iciar en el capítulo titulado «De la formación y forma de trazar las letras» de su *Arte subtilísima...*, explica en qué cuatro cosas consiste «la elegancia y hermosura de las letras»: 1) *figura*, la primera y más importante, que es la imitación y traza geométrica de las letras. Con esto se enseña por donde se empieza y por donde se acaba de trazar cada una, y sobre el ejemplo del cancilleresco afirma que: «... el que en el Cancilleresco entendiere el artificio y medida, sin dificultad lo entenderá en las otras letras menudas»²⁴; 2) *contexto*; 3) *orden*; 4) y *proporción*.²⁵

En el capítulo v de su tratado, dedicado a la buena disposición de la letra, Casanova (1650) afirma que son también cuatro, —aunque ligeramente distintas—, las cosas fundamentales en las que consiste la escritura: 1) el orden de escribirla; 2) la distancia entre letras; 3) la distancia de parte a parte; 4) el ancho de las calles entre renglón y renglón.²⁶

Diego Bueno (1690), establece seis reglas generales para «hermosear» la letra, a saber: 1) la *limpieza*, consistente en que las letras no se inclinen de izquierda a derecha: «...que las piernas de las letras no esten inclinadas, ni echadas del lado izquierdo al derecho; porque esta inclinación es muy contraria a la hermosura de los caracteres, y desagradable a la vista.»; 2) el correcto *ligado* de las letras según las normas que establece en otro capítulo; 3) observar perfecta *igualdad* entre las letras; 4) rasguear sólo en los lugares estrictamente necesarios y que no produzcan confusión con lo hecho anteriormente; 5) y por último un uso cuidado de las mayúsculas.²⁷

Para el hermano Ortiz (1696) son ocho las cosas en las que se debe fundar la proporción de la letra: 1) *la altura*; 2) *la anchura*, 3) *el caído o bastardo*, 4) *la distancia entre letras*; 5) *la distancia de parte a parte*; 6) *la subida de las astas*; 7) *la bajada de las astas o rasgos*; 8) y el espacio de *calle* entre renglones.²⁸

Fr. Luis de Olod (1766), aunque referidas a la variante *pseudo-redonda*, eleva a once las cualidades que ha de tener la bastarda: 1) *Buena forma*, 2) *igualdad*, 3) *aire*, 4) *uniformidad*, 5) *entereza*, 6) *limpieza*, 7) *claridad*, 8) *distinción*, 9) *sitio*, 10) *linaje* y 11) *puntuación*.²⁹

Fr. Antonio Espina (1795) centra en cinco las cualidades del bastardo: 1) Igualdad, o semejanza en la altura y anchura de los caracteres; 2) paralelismo, igualdad y constancia de las letras en su altura, que será siempre perpendicular u oblicua; 3) limpieza, libres de «borra» a fin de que se perciban bien sus partes; 4) justa distancia, es decir ni muy juntos ni muy separados según el

²⁴ ICÍAR. *Arte subtilísima...*, Op. cit. (fol. Biiij r)

²⁵ Ídem. (fol. Biiij v)

²⁶ CASANOVA. Op. cit. (fol. 13)

²⁷ BUENO. Op. cit. (p. 27)

²⁸ ORTIZ. Op. cit. (p. 19)

²⁹ OLOD. Op. cit. (p. 107)

buen ojo del pendolista; 5) y proporción de gruesos y delgados, siendo estos últimos tales que ni desaparezcan ni se equivoquen con los gruesos.

Exactamente los mismos cinco principios de la buena ‘caligrafía’ que menciona el P. Santiago Delgado (1799) de la siguiente forma: 1) *igualdad*, consistente en la semejanza de altura y anchura de los caracteres; 2) *paralelismo* de los caracteres tanto sean oblicuos o perpendiculares; 3) *limpieza*, que consiste en que las letras «salgan libres de borra (pelusa) y ‘cortadas’ y pulidas»; 4) *justa distancia* entre los caracteres; 5) y *proporción* de gruesos y delgados.³⁰

Más tarde Torío de la Riva (1798) vuelve a ampliar el número elevando a doce las cualidades de la escritura, entendiendo que son: 1) *igualdad*, 2) *belleza*, 3) *proporción*, 4) *buen aire*, 5) *uniformidad*, 6) *semblanza*, 7) *paralelismo*, 8) *simetría*, 9) *buena costumbre*, 10) *limpieza*, 11) *elegancia* y 12) *distancia* proporcionada.³¹

Y finalmente Mariano Carderera (1858), refiriéndose ya a la escritura española, establece las siguientes cualidades:

1. Exacta proporción de la letra, que consiste en que la altura sea el doble de su ancho.
2. Su arreglada *inclinación*, los mejores grados están entre los 24° y 32° y el mejor es el de 28° por lo bien que se acomoda á la estructura de nuestra letra, resultando un hermoso claroscuro de sus tres trazos, en correspondencia de la quinta parte perpendicular el grueso y la décima parte horizontalmente.
3. La justa *extensión* de los cuerpos altos y bajos que alcanzan otra altura del cuerpo y que están desprovista ya de los rasgos inútiles llamados zapatillas y cabeceados, cuya curvatura ha de ser parabólica más o menos abierta según el gusto del autor.
4. Las proporcionadas *distancias de letra a letra*, que si las letras tuviesen figuras análogas sería la que hay entre dos caídos o sea un cuerpo de letra, entre recta y curva tres cuartas partes de un caído, y entre curvas medio vacío.
5. El *ligado* que facilitando la velocidad no altere sus distancias y formas.

6.2.4 La ‘cursividad’ de la escritura

El concepto de letra cursiva es opuesto al de letra formada o letra magistral. La letra cursiva es la que se escribe con mayor velocidad y se usa en escritos de uso común. Durante mucho tiempo el principal objetivo de los calígrafos ha sido la búsqueda de la ‘cursividad’ de la escritura, pero sin la pérdida de legibilidad, ni de las cualidades estéticas de la escritura.³² Como dijo Rufino Blanco «la velocidad de la escritura debe nacer del ejercicio ordenado, sin perjuicio de la forma clara y elegante».³³ Por lo que según su criterio, para aprender una buena letra cursiva, es necesario aprender primero una buena forma magistral. Conciliar velocidad, legibilidad y belleza era cuestión primordial, y ha sido piedra angular de la mayoría de los tratadistas de la caligrafía de

³⁰ DELGADO. Op. cit. (p. 55)

³¹ TORÍO. Op. cit. (p. 108)

³² TORNERO, Juan José. *L'art d'escriure: La lletra cursiva del segle XVI al XVIII*. Universidad de Valencia, 1990. (p. 20)

³³ BLANCO. Op. cit. (p. 146).

todas las épocas, habiendo creído encontrar cada uno de ellos, la fórmula definitiva a través de su propio método.

Los escribanos de las oficinas y cancellerías, hacía tiempo que habían conseguido una fórmula expeditiva de escritura cursiva, que lograban trazar con gran rapidez, pero de pobre legibilidad. Este tipo de escrituras, como la famosa procesal, eran víctimas de un amaneramiento profesional, que las hacía endiabladamente retorcidas, adornadas en exceso y a menudo, completamente ilegibles. Es más que probable, que tanta complejidad de la escritura fuese deliberada, pudiendo ocultar distintas intenciones:

1. Dificultar la ejecución de la escritura, con el uso de enlaces, adornos y rasgueos complejos, era también una forma de librar a los documentos de los peligros de copia y falsificación.
2. Introducir en los documentos cierto aire de aspereza e impenetrabilidad, que junto al uso de la jerga procesal contribuía a producir el necesario distanciamiento entre ley y sujeto, algo muy conveniente para la fría aplicación de la justicia.
3. Y porque no, era también una forma de demostrar la pericia del escribano en su oficio. Es frecuente que muchos gremios profesionales eleven artificiosamente la dificultad de sus conocimientos y jergas, como forma de distinción, frente a la amenaza de advenedizos y de paso lograr un grado mayor cohesión corporativa.

La ‘cursividad’ es una fórmula que permite el trazado rápido de cualquier tipo de escritura, aunque no todos los estilos son susceptibles de ello. Como ejemplo podemos decir que la *cancilleresca* es una versión cursiva de la humanística, y que la *bastarda* caligráfica, lo es de la itálica tipográfica. Sin embargo existen algunos estilos, pongamos por ejemplo el gótico de textura, cuya propia naturaleza les impide tomar forma cursiva. ‘Cursividad’ significa en la práctica, poder trazar cada palabra de un sólo golpe de pluma. Dar a una escritura un *ductus* cursivo, implica principalmente dos cosas: a) que se produzcan enlaces entre los caracteres; b) que se produzca una tendencia a la inclinación de los caracteres en el sentido de la escritura. Muchos autores de tratados de escritura dedicaron su mayor esfuerzo a encontrar el mejor y más lógico sistema de enlace entre caracteres.

6.2.5 El encadenamiento de las letras

El abuso en el ligado de la escritura llegó a extremos imposibles con la procesal encadenada hasta llegar a ser ilegible. Usada en los procesos desde fines del s. xv al final de su periodo de vigencia se escribía sin separación entre palabras, renglones enteros se escribían sin alzar la pluma no siendo más que una sucesión de bucles, ondulaciones, deformaciones caprichosas y de enlaces arbitrarios. Comienza a adquirir un aspecto peculiar que fue complicándose hasta el extremo que los reyes católicos intentaron desarraigarla, pero el mandato real no tuvo influencia. La corrupción de esta escritura hace que desde el punto de vista paleográfico se la considere como la más degenerada. Se exageró bastante con las ligaduras, en algunos documentos se escribía todo un

renglón sin levantar la pluma. Recibe esta última el nombre de *procesal encadenada* o *cadenilla*. Las abreviaturas aumentan con relación a la cortesana. Este estilo de escritura es el más usado en la península en el s. XVI y no termina de desaparecer de nuestra escritura hasta bien entrado el s. XVII.³⁴

Un buen sistema de ligado de la escritura es aquel que permite, siempre que esto sea posible, un trazado de las palabras de una sola vez sin levantar la pluma del papel.³⁵ Iturzaeta define el ligado de la escritura en los siguientes términos: «El ligado consiste en principiar a formar una letra en el mismo punto donde concluye la anterior, sin levantar la pluma ni alterar la buena forma entre ambas».³⁶

El portugués Manuel de Andrade de Figueiredo, el flamenco Van den Velde, los ingleses Juan Seddon y Jorge Shelley, el francés Paillason y casi todos los autores italianos y españoles, han manifestado de forma explícita su interés por del trabado de la escritura, considerando todos ellos que la ligazón de los caracteres es el único medio para adquirir un verdadero manejo de la pluma y llegar a desarrollar una escritura rápida y eficiente. Incluso el humanista valenciano Juan Luis Vives en uno de sus diálogos se hace cargo de esta importante cuestión: «...mas no juntéis todas las letras ni todas las apartéis. Hay algunas que piden las coliguen unas con otras, como las que tienen cola con las demás, como son *a, l, n*; asimismo las que tienen punta, como son la *f* y la *t*. Hay otras que no lo quieren, es a saber: las redondas *p, o, b*...»³⁷

Sin embargo hasta la llegada de Morante la mayoría de los calígrafos españoles habían desatendido esta cuestión sin aportar un sistema riguroso y eficaz. Juan de Iciar (1553) habla de dos tipos de letras unas «tan mal auenidas por todas vías rehufan trauar amicicia y conuerfación con otras» como son: [*g, h, o, p, q*] y otras «naturalmente amorofas y de buena concordia», que son las que acaban con rasguillo final como: [*a, c, d, e, l, m, n, t, u*], &c. Citando nuevamente a Palatino pone dos reglas sucintas para la ligazón; la primera es que las letras con rasguillo final ligan por él con las siguientes; la segunda regla es que la [*f*] y la [*t*] ligan por su travesañ horizontal con todas aquellas que no tienen asta superior como en: [*fá, fé, fg, fi, fm, fn, fu, ta, te, to, tm*], &c.

Aunque en las muestras grabadas que presenta apenas se aprecia enlace, Francisco Lucas (1570) sí que establece dos reglas de ligado; uno general y otro para cuando coinciden letras dobles como: [*ff*] en las que se alarga el trazo horizontal en uno solo, y en las ligaduras de [*st, ft, ft*] en las que se ligan a partir de un bucle superior.³⁸ Detalla de forma pormenorizada una lista de letras y con cuáles pueden o no ligarse. «Solamente deben ligarse aquellas letras que ayudan a la facilidad y que no quitan el buen parecer de la letra» aunque por comodidad se quisieran ligar todas. Con la [*a*] se pueden ligar [*e, g, m, n, o, p, r, 2 (r rotunda), s, t, u, x, y, z*]; con la [*b*] no se puede ligar ninguna.³⁹ Muchas de estas limitaciones del ligado, en especial las que afectan a letras con rasgos ascendentes o descendentes, permanecen invariables hasta que ya en el s. XIX se produce la generalización de los astiles rematados con bucle cerrado.

34 MORTERO Y SIMÓN. Op. cit. (p. 59)

35 BLANCO. Op. cit. (p. 124).

36 ITURZAETA. *Caligrafía para los niños...* Op. cit. (p. 13)

37 VIVES. *Diálogos*. Trad. Por el Dr. Cristoval Coret y Peris. Valencia, Benito Monfort, 1767. (pp. 143 y 145-153)

38 LUCAS. Op. cit. (fol. 22 r.)

39 Ídem. (fol. 21 r.)

El P. Pedro Flórez en su *Methodo del Arte de Escribir...* de 1614 estableció un modo de ligado demasiado elemental, por lo que resultaba excesivamente rígido y poco expeditivo. Su sistema se basaba en una pauta en la que se dividía el cuerpo de la minúscula en cuatro líneas horizontales y equidistantes, y proponía que los ligados debían tener lugar entre la segunda y tercera líneas. El rígido sistema de enlaces de Flórez favoreció a la perversión de las formas de algunas letras. Más tarde Anduaga retomaría esta fórmula para su modelo de *bastarda* española, lo que contribuirá todavía más a desviar su letra de los cánones tradicionales, acercándola en muchos aspectos a la escritura *roundhand* inglesa.



fig. 7 Sistema de enlaces de la *bastarda española* propuesta por Morante en la *Segunda Parte del Arte de escribir* de 1624.

Es Pedro Díaz Morante quien propone por primera vez en 1615 una fórmula sistemática y eficaz para la trabazón de la escritura *bastarda* española. Morante denomina arte antigua a la enseñanza de las letras sin trabar y nueva a la que enseña a hacer las letras trabadas,⁴⁰ afirmando que la letra *bastarda* sin trabar ya apenas se usa.⁴¹ Aunque no explica cómo se producen de manera exacta las ligaduras, sí dedica un capítulo entero a zanjar la cuestión de la trabazón de la letra [o] que según él muchos encontraban inverosímil.⁴² Hace mucho hincapié en el enlace de las letras

40 MORANTE. *Segunda Parte...* Op. cit. (fol. 11 r.)

41 Ídem. (fol. 27 v.)

42 Ídem. (fol. 13 r.)

por considerar que «es mejor aprender a trabar con un método ordenado, ya que en la calle con las prisas, se hará de todas formas».

El hallazgo de Morante es un sistema lógico y ajustado de enlaces basado en las sílabas. Eufrasio Alcázar se refiere al acierto de Morante afirmando que la *bastarda española* «hasta entonces no había podido librarse de su agarrotamiento primitivo». ⁴³ Aurora Egido recuerda los elogios de Quevedo hacia aquellas letras hechas sin levantar la pluma y llenas de lazos y trazos únicos. ⁴⁴

El invento de la ligazón contribuyó al éxito de la *bastarda* entre los pendolistas y escribanos profesionales, lo que contribuyó a la progresiva desaparición de la *procesal encadenada*. Por el contrario al no haberse establecido un sistema de trabado similar para la redonda, se produjo un olvido progresivo de este tipo de escritura. ⁴⁵

Muy distinto es el criterio de Casanova que en su manual de 1650, declara no ser necesario el aprendizaje de ningún sistema de ligado, por considerar que «las letras hablan por sí mismas», limitándose a recordar que la *y* griega debe ligar también con las letras adyacentes. ⁴⁶ Tampoco sobre este aspecto, da más norma que el buen juicio y la observación de los ‘seguideros’, el hermano Ortiz (1696), para quien de la ligazón entre las letras depende en gran medida la liberalidad en la escritura, porque levantar la pluma cada vez que se escribe una letra la hace lenta y pesada. Fr. Luis de Olod, (1766) no aporta ninguna indicación de cómo han de ligarse las letras y por lo que puede observarse en las muestras sólo aparecen enlazados algunos caracteres dejando otros sin ligar en absoluto. Lo que prueba que los partidarios de la escritura ‘*entrerredonda*’ se ocupan con menor interés del ligado.

Diego Bueno (1690) establece un sistema elemental, dividiendo las letras entre las que se pueden ligar con las que les siguen son: [*a, c, d, f, i, l, m, n, f, s, t, u, v*]; y las restantes del alfabeto que no deben ligarse jamás con otra siguiente: [*b, e, g, h, o, p, q, r, x, y, z*]. ⁴⁷

Palomares dirá más adelante en el s. XVIII, que los que aprenden con el sistema de Morante «conocen el verdadero arte de encadenar las letras sin corrupción, que es de donde proviene la liberalidad, y gala del escribir, y todo lo demás es disparate». Critica de forma vehemente la letra *pelada* o *pseudo-redonda* de moda en su época, principalmente por carecer de enlaces, sin los cuáles, considera que no puede haber buena escritura. ⁴⁸ Palomares considera que escribir con velocidad es necesario pero puede ser también la causa de la corrupción de los más hermosos caracteres: ⁴⁹ «Que no se puede escribir con liberalidad y destreza, sin trabar, ó encadenar las letras unas con otras, porque haciéndolas disueltas, ó cada una de por sí, se pierde tiempo, y se aploma la mano...» ⁵⁰ En su primera lámina Palomares muestra un ejercicio inicial de trabado de *eles* según la enseñanza de Morante. Tienen la cabezuela al estilo italiano, lo que obliga a que se tengan que ligar por la parte de abajo de forma poco natural. A pesar de los halagos hacia el trabado del sistema de Morante Palomares enseña la forma de resolver este tipo de ascendentes de una

⁴³ ALCÁZAR. Op. cit. (p. 75)

⁴⁴ EGIDO. Op. cit. (p. 83)

⁴⁵ ALCÁZAR. Op. cit. (p. 78)

⁴⁶ CASANOVA. Op. cit. (fol. 16 v)

⁴⁷ BUENO. Op. cit. (p. 29)

⁴⁸ PALOMARES. Op. cit. (p. 36)

⁴⁹ Ídem. (Intr. p. XI)

⁵⁰ Ídem. (p. 35)

forma un tanto artificiosa: «El modo de hacerlas es el siguiente : quando haya hecho la primera *ele* , y suba prontamente señalando con el cánto izquierdo de la pluma , luego que esté arriba , no haga mas que bajar un poco , y volver á subir circularmente por encima del trázo inferior , y quedará hecha una cabecita muy graciosa.»⁵¹

Algunos son partidarios de resolver el problema estableciendo dos formas básicas de ligado, una por arriba y otra por debajo, como Anduaga (1781) que se ayuda para ello dividiendo el espacio del renglón en tres partes.⁵² Espina (1789) es también partidario de este doble sistema pero completando la fórmula en función de los tipos de caracteres de los que se trate: a) Ligado por debajo es cuando siguiendo desde el final de la primera letra sube por el caído inmediato de la derecha hasta la línea tercera, formando la línea recta de la segunda letra. b) Ligado por arriba es cuando se suprime la mitad de la curva del final de la primera letra y subiendo desde allí a formar el perfil de la letra inmediata por encima del palo. Con las letras del *Primer Principio*, las derivadas de la [*i*] de la que salen: [*u, t, l, b, v, j, f, y*] se usará el ligado por debajo y con las del *Segundo Principio*, las derivadas de la [*r*] de la que salen: [*n, m, h, p, k*], por arriba. Las del *Tercer Principio* o de la [*c*] del que se forman: [*o, g, v, a, d, q, e, d*], no admiten ser ligadas con la precedente, a excepción de la [*e*]. Las irregulares se ligan por encima, a excepción de la [*x*] que se puede ligar de varias formas. Para ligar la letra [*s*] con una letra anterior se hace atravesando el ligado por su cuerpo o suprimiendo el bucle que se formaría, y no recomienda ligarla con la siguiente lo que deformaría un tanto su figura.⁵³

Pero con seguridad el más complejo y preciso sistema de ligado quizá sea el propuesto por Iturzaeta (1827), en su método de aprendizaje de la escritura basado en las reglas. El principio general del ligado es que facilite la velocidad, no teniendo que levantar la pluma del papel para formar la letra siguiente. Su fórmula de ligado se asienta en su sistema de clasificación de los caracteres, según el cuál, habría tres tipos de ligado: 1) *Primer ligado* con las *rectoaltas* de la línea inferior del renglón a la división; 2) *Segundo ligado*, con las *rectobajas*, de la línea inferior de los palos a la superior del renglón, excepto cuando se une a una *e* que lo hace en la línea de la división; 3) *Tercer ligado*, desde la tercera parte del vacío segundo a la línea superior del renglón por medio de la vírgula de ligado.⁵⁴ Las irregulares se ligan con las regulares en la línea superior del renglón y la [*v, z*] en la línea de división.⁵⁵ Rufino Blanco y otros autores de los siglos XIX y XX han propuesto también variantes de este sistema.

Ximénez (1789) considera que la ligazón entre caracteres es imprescindible para una escritura fluida: «Escribir bien es inseparable del escribir de prisa con libertad y desembarazo , sin desfigurar las letras; y esto es imposible que los haga el que solo aprendió á formarlas separadamente sin trabazón ni unión de unas con otras...»;⁵⁶ y establece varios principios en los que se ha de basar el ligado: 1) Que las ligaduras sean lo más sencillas posibles y que no alteren las figuras de las letras. 2) Que la letras dejen el mismo claro luz que las letras. 3) Que se eviten las ligaduras por arriba, sobre todo en los casos en se formaría línea gruesa. 4) Que no se hagan trabazones de abajo arriba.

⁵¹ PALOMARES. Op. cit. (p. 65)

⁵² ANDUAGA. Op. cit. (p. 32)

⁵³ ESPINA. Op. cit. (p. 78)

⁵⁴ ITURZAETA. *Arte de escribir la letra española*. Op. cit. (p. 71)

⁵⁵ ITURZAETA. *Caligrafía para los niños...* Op. cit. (p. 13).

⁵⁶ XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 36)

Para Delgado (1799) el trabado y ligazón de las letras se hará prolongando los perfiles, sin levantar la pluma, «pues si se levanta, se pierde el tiempo que se quería ahorrar».

Antonio Castilla (1866) estima que: «Desde los primeros ejercicios, debe acostumbrarse el niño á unir los trazos y las letras, recomendándole que haga al principio dos ó tres, por lo menos, sin levantar la pluma, y que cuando escriba palabras, enlace, siempre que sea posible, todas las letras; prohibiéndole expresamente que haga en dos tiempos las letras que pueden hacerse en uno.»⁵⁷

6.2.6 Los remates de los astiles en la escritura *bastarda española*

En los tiempos de la *cancilleresca* los rasgos ascendentes y descendentes de los caracteres tenían todavía forma de palo y el único remate que cabía en ellos era aquel trazo fino de arranque necesario para que la tinta comience a fluir. Trazo sesgo con dirección izquierda-derecha que formaba un ángulo muy agudo con el trazo grueso del astil principal, característica que constituye uno de los principales rasgos del estilo cuncilleresco. Con la llegada de la *bastarda* se produce un suavizado general de las formas relajando en gran medida la tensión producida por el exceso de aristas en los caracteres. Los palos de la escritura no son ajenos a este cambio y se proveen de un nuevo tipo de remate que esta vez es curvo y dextrógiro y al que algunos autores denominan ‘cabezuelas’.

Es Pedro Díaz Morante quien menciona por primera vez este tipo de remates que denomina ‘a la italiana’ frente a los gustos más desnudos de la escritura española. Dos son los rasgos que confieren aire italiano a la escritura y que pueden verse en los modelos de Morante (ver *fig.* 9.2). El primero de ellos es la mencionada cabezuela, un bucle cerrado sobre sí mismo que remata la parte superior de los caracteres ascendentes; y en segundo lugar una especie de zapata horizontal que sirve de apoyo a los astiles descendentes de los caracteres. En los modelos de Morante la cabezuela tiene todavía la forma de una gota cerrada, pero que a partir de algunos modelos del s. XVIII como los de Palomares comienza a abrirse dejando un ojal en medio (ver *fig.* 7).

En la lámina nº4 de su tratado de 1776 Palomares muestra la diferencia entre las cabezuelas españolas y las italianas de Morante que Palomares considera como una «*trabazón artificiosa al gusto italiano*»⁵⁸, sin embargo en las conclusiones de su manual acababa reconociendo que aquellas cabezuelas y pies de las letras no tienen porqué corromper la escritura; antes bien le dan brío, tersura, armonía y cierto espíritu.⁵⁹ En la misma línea, su discípulo Ximénez (1789) critica a quienes han puesto objeciones y no entienden el alma, la energía y la fuerza que dichos remates confieren a la escritura.⁶⁰ No obstante no recomienda su uso de manera generalizada si no solamente cuando se quiera hacer gala de una mayor agilidad, gallardía y desembarazo.⁶¹

La escritura *pseudo-redonda* estuvo plagada de rasgos heterodoxos que le conferían ese aspecto artificioso y desconcertante tan criticado por renovadores como Palomares. Uno de estos

⁵⁷ CASTILLA. Op. cit. (p. 170)

⁵⁸ PALOMARES. Op. cit. (p. 68)

⁵⁹ Ídem. (p. 127)

⁶⁰ XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 45)

⁶¹ Ídem. (p. 46)

rasgos fue la manera mecánica y poco caligráfica en que se remataba la parte superior los astiles ascendentes. Sirva como ejemplo el sistema de complicada geometría propuesto por Aznar de Polanco (1719) que aparece en la plancha del folio 18 de su manual y que consiste en hacer un giro con la pluma que él denomina «viaje de finales» hasta proporcionar a la zona superior de los palotes un acabado cóncavo y redondeado (vid. *fig.* 128).

Superado el periodo de vigencia de la *pseudo-redonda* y con el regreso a la ortodoxia de la *bastarda* a finales del s. XVIII, crece el tamaño y apertura de tal ojal hasta cruzar por completo el palo vertical y alcanzar al carácter anterior sirviendo de ligazón con él. Este tipo de bucles cerrados facilitan enormemente el ligado al permitir pasar de una letra con plica a una letra baja sin tener que levantar la pluma del papel. Una vez probada la eficacia de este recurso en la ligazón de la escritura, además de las letras con astiles verticales: [*l, h, d*], el sistema se extiende también a los palos descendentes [*p, g, q, y, f*] y a otros caracteres que hasta ahora no se habían ligado. Este es el caso de la [*s*] que puede encontrarse en las planchas de Fr. Luis de Olod en dos formas: la convencional sin ligazón; y la que el autor denomina «de cabezuela» una *ese* moderna en la que el bucle superior arranca desde atrás formando un ojal que atraviesa el cuerpo sirviendo de ligadura con la letra anterior.



fig. 9 Lámina 1ª del *Cuaderno de caligrafía de escritura bastarda española* de Antonio Rodríguez Vela y Carrasco de 1857. En la que se pueden apreciar la relación entre el espaciado de los caracteres y los caídos de la pauta, el sistema de enlaces y la forma en bucle en que se cierran los ascendentes y descendentes de los caracteres.

Es a lo largo del s. XIX cuando se produce el cierre definitivo y ascendentes y descendentes son ejecutados ya de forma generalizada con bucles cerrados. Algunos calígrafos como Folguera y Plandolit (1852) consideran que en realidad «la [*l*] es una [*e*] de doble altura», lo que le confiere un marcado bucle superior.⁶² Iturzaeta (1820) afirmaba haber desterrado los odiosos palotes,

⁶² FOLGUERA Y PLANDOLIT. Op. cit. (p. 7)

que lejos de soltar y ejercitar la mano, parecían inventados para entorpecer el ligado, ya que obligan a levantar la pluma en cada trazo.⁶³

Desde el punto de vista formal estos bucles cerrados contribuyen a la definitiva apariencia de la escritura española, hecho que coincide en el tiempo con el cambio de denominación de la escritura, que por aquellas fechas comienza a denominarse simplemente *escritura española*, relegando la denominación de *bastarda* a un segundo plano. Sin embargo son también una característica de la escritura *roundhand* inglesa, que tanto predicamento tuvo entre los españoles en el s. XIX, lo que nos permite suponer la influencia de aquella escritura en la difusión de estos ojales en la *bastarda española*.



fig. 10 Bastarda española de 11° de inclinación. Los trazos verticales de la escritura coinciden con las líneas de los caídos. La pluma de punta cuadrada se mueve en un ángulo fijo de 45°.

6.2.7 La inclinación de la escritura

Como ya se ha dicho, la ‘cursividad’ de la escritura produce dos efectos principales; el primero es la ligazón de los caracteres y el segundo la inclinación de la escritura, en el mismo sentido que su trazado, es decir hacia la derecha. La discusión acerca de cuanto ha de ser el grado adecuado de inclinación de los caídos, ha sido materia de polémica a lo largo de la historia de la caligrafía.

El grado exacto de inclinación no es crítico en la definición de la letra bastarda, mientras no se rebasen ciertos límites. El margen puede oscilar entre dos extremos bastante alejados entre sí; desde los ligeros 8 ó 9 grados que estableció Iciar siguiendo a Palatino y otros autores italianos y los extremados 45° que llegó a proponer Alverá Delgrás en el s. XIX, amparándose en la incierta teoría de que cuanto más inclinada es una escritura, más fácil y cómodo resulta su trazado.

Los autores de los primeros manuales no especifican de manera precisa la inclinación que ha de tener la escritura. En los inicios, Juan de Iciar (1564) refiriéndose a su *cancilleresca bastarda*, sólo menciona en el texto que ha de tener una ligera inclinación: «...Esto abafte quanto a la figura

63 ITURZAETA. *Arte de escribir la bastarda española...* Op. cit. (p. 20)

y primera confideración del Alphabeto Cancillerefco de letra menuda, aduirtiendó que toda ella quiere pender vn poquito hazia delante, que afsi parece muy mas agraciada, y fe efcriue con mas facilidad.»⁶⁴ Tomando hoy la medida sobre las muestras impresas, podemos afirmar que la inclinación de la letra de Icíar se sitúa alrededor de los 9°.

Francisco Lucas (1570) tampoco se muestra muy preciso con este asunto e indica solamente: «que ni sea muy acostada ni derecha» y para lograr ese punto intermedio establece un simple sistema que consiste en escribir dos muestras de escritura; una de ellas más acostada de lo ordinario y otra que se vea claro ser más derecha de lo que comúnmente se hace.⁶⁵

Tampoco Cuesta (1589) precisa cantidades: «...porque estas maiúsculas fean derechas o vn poco acostadas a la mano derecha como ordinariamente se acuesta esta letra afsi porque las comunes (q con ellas hacen la escritura) van afsi mismo acostadas, como por hazerfe con presteza tienen la misma traça que la letra gotica.»⁶⁶

Son muchos los autores que consideran que el exceso de inclinación disminuye las cualidades estéticas de la escritura, además de perjudicar su trazado. Uno de ellos es Ignacio Pérez (1599) quien cree que la excesiva inclinación resta vigor a la letra y pone como ejemplo de ello a la escritura italiana: «...en el echar desta letra ay gran variacion, vnos echandola demasiadamente, y otros imitando su compostura a la Italiana. Soy de parecer que fea su cayda poca, y con gracia, porque haga mas gruesos, y llenos los tieffos, porque mientras mas se echa vna letra, mas pierden los puntos de la pluma su tamaño, y corte, pues lo mejor que puede tener es ser llena, y tieffa: y anfi se vera que la Italiana, como es tan cayda, siempre carece desto.»⁶⁷

Casanova (1650) en la misma dirección, manifiesta que para la inclinación de los caídos: «...basta un poco y no como otros en exceso, si se inclina mucho los puntos de la pluma pierden su corte...», añade que cuanto menos caída esté la letra se mostrará «más entera y perfeccionada», y propone que tomando como modelo las letras impresas, la *bastarda* esté inclinada en un punto intermedio entre la rectitud de la *romanilla* y la inclinación de la *grifa*.⁶⁸

Bueno (1690) se limita a advertir lo siguiente: «...que las piernas de las letras no esten inclinadas, ni echadas del lado izquierdo al derecho; porque esta inclinación es muy contraria a la hermosura de los caracteres, y desagradable a la vista.»⁶⁹

El primero de los autores que menciona una cantidad específica es el P. Pedro Flórez en su *Método del arte de escribir* de 1614, que para mostrar la inclinación de la letra inscribe a la letra *bastarda española* en un romboide de 10° de pendiente.

El hermano Lorenzo Ortiz (1696) establece que el caído ha de ser tanto como el «quarto de su linea recta» refiriéndose al ángulo con respecto a la vertical que surge de la división del lado horizontal de un cuadrado en cuatro partes, como explica en la primera de sus láminas y que equivale aproximadamente a 14° de inclinación.⁷⁰

64 ICÍAR. *Libro subtilísimo...* Op. cit. (fol. C r.)

65 LUCAS. Op. cit. (fol. 13 v.)

66 CUESTA. Op. cit. (fol. 45 r.)

67 PÉREZ. Op. cit. (fol. 8r.)

68 CASANOVA. Op. cit. (fol. 14r.)

69 BUENO. Op. cit. (p. 27)

70 ORTIZ. Op. cit. (p. 92)

En el folio 24 de su manual muestra Aznar de Polanco (1719) los tamaños de las letras bastardas y del ángulo de sus caídos. Ángulo que resulta de la división del cuadrante en siete partes o sectores, una séptima parte del ángulo recto que se corresponde con aproximadamente 12,8° respecto a la vertical.⁷¹

Antonio Espina (1725) eleva el ángulo a 25°. Olod (1766), como se puede ver en sus muestras propone una letra de 'cursividad' escasa, con pocos enlaces e insuficientemente definidos, estructura redonda y poca inclinación, unos 14°. Palomares (1776) como en la mayoría de las cuestiones técnicas se remite a la observación las muestras, pero no lo precisa numéricamente el ángulo, limitándose a decir que «debe tener el suficiente caído hacia la mano derecha, porque de esta forma se escribe con mayor liberalidad».⁷² Medido hoy sobre la lámina 39 de su manual donde se dibujan los caídos, podemos afirmar que el ángulo se aproxima a los 13°. El calígrafo escolapio P. Sánchez de San Juan, en el tratado de Scío (1780) lo fija en 24°. Esteban Ximénez (1789) establece el ángulo de una forma diferente al resto de los autores al medirlo desde la horizontal, estableciendo 75° que equivalen a 15° medidos respecto a la vertical.⁷³ Torío de la Riva (1798) en un gráfico de geometría muy precisa que aparece en la primera lámina de su *Arte de Escribir...*⁷⁴, establece 25° para la letra bastarda, elevando esta cifra hasta los 35° para la letra inglesa, que se caracteriza por tener siempre mayor inclinación.⁷⁵ El P. Santiago Delgado (1799) establece una muy pronunciada angulación de 30°.

A comienzos del s. XIX, Vicente Naharro (1820) zanja la cuestión de forma un tanto escueta, afirmando que lo importante es que la escritura guarde paralelismo e igualdad. Iturzaeta (1827) estima que frente a los 25° que proponía su maestro Torío, la letra ha de tener 28° de inclinación respecto de la perpendicular, y lo justifica explicando que con este ángulo el trazo grueso de la pluma coincide exactamente con una quinta parte del renglón y el trazo mediano con la mitad del grueso.⁷⁶ El Dr. Díaz de Rueda (1849) declara que el carácter bastardo se llama de esta manera, porque escribiéndose antes perpendicularmente, «declinó luego echándole á la mano izquierda».⁷⁷ Y siguiendo a Iturzaeta establece que su inclinación adecuada debe estar entre los 25° y 28°. Folguera y Plandolit (1852) lo establece también en 28°. Mariano Carderera (1858) sin llegar a precisar cantidades concretas declara: «La inclinación delas letras, que les da una gracia particular, tampoco es arbitraria: la demasiada inclinación hace desagradable y poco legible la escritura; la letra que tiene poca inclinación fatiga la vista y no admite ligados elegantes.»⁷⁸ Juan Antonio Chápuli concreta con extrema precisión un ángulo de 26° 34' para la letra española, queriéndose situarse entre las inclinaciones propuestas por Torío e Iturzaeta.⁷⁹

Alverá Delgrás (1863) aumenta de manera considerable el ángulo hasta los 32° por influjo de la escritura inglesa de la que se muestra muy partidario. Castilla Benavides (1866) considera que Alverá consiguió mejorar las proporciones de la letra con el aumento de la inclinación y dándole

71 AZNAR DE POLANCO. Op. cit. (fol. 17r)

72 PALOMARES. Op. cit. (pp. 121-123)

73 XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 20)

74 TORÍO. Op. cit. (Lám. 1ª, p. 169)

75 Ídem (Lám. 2ª, p. 209)

76 ITURZAETA. *Arte de escribir la letra española*. Op. cit. (p. 14)

77 DÍAZ DE RUEDA. Op. cit. (p. 103)

78 CARDERERA. Op. cit. (p. 387)

79 CHÁPULI. Op. cit (p. 8)

algo más de anchura, sin embargo critica abiertamente lo nimio de su método de enseñanza, muy cargado de reglas y tecnicismos caligráficos.⁸⁰ Castilla recuerda que los trazos de la pluma son tres: uno horizontal y dos oblicuos, uno de ellos vertical que tiene la mitad del ancho de la pluma y que coincide con los 35° del caído de la escritura. Un pronunciado ángulo que aumentó posteriormente a 45° en su *caligrafía Popular*.⁸¹ Y que reconoce finalmente que con la práctica rutinaria, puede acabar creciendo todavía más hasta alcanzar los 40° ó 50°.

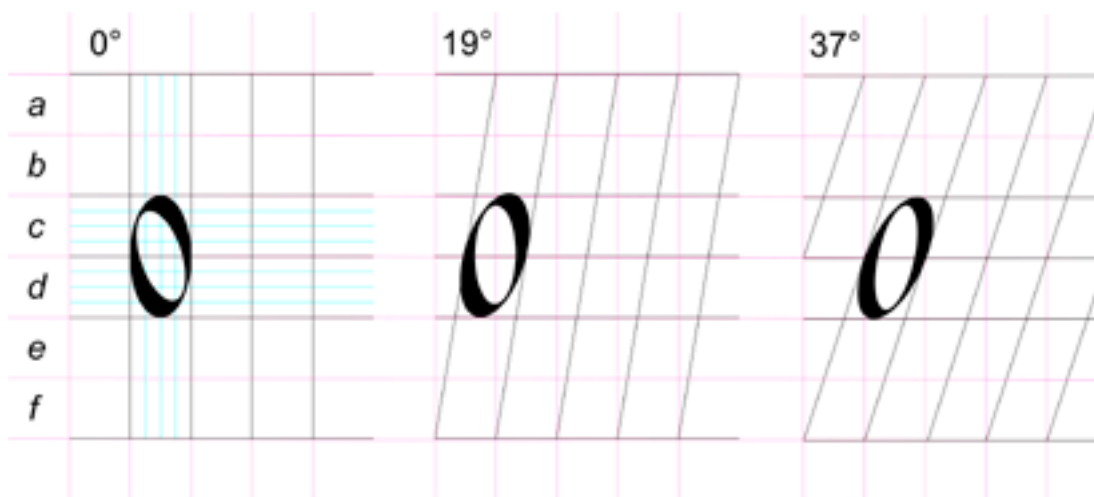


fig. 12 Efecto del ángulo sobre la escritura.

Algunos autores belgas de los siglos XIX y XX, con la intención de aumentar el repertorio de sus muestrarios de letras, admitieron una escritura carente por completo de inclinación denominada escritura vertical. Rufino Blanco, siguiendo a estos calígrafos, propone también una versión vertical de la letra española. En su tratado de escritura de 1902 hace un largo y razonado alegato en defensa de este tipo de escritura vertical que considera la más adecuada para el aprendizaje infantil. Sostiene esta idea a partir de argumentos como los siguientes: en primer lugar que al fin y al cabo todas las escrituras, tanto antiguas como actuales, fueron siempre verticales hasta la aparición de las itálicas en el s. XV. Explica también que de 298 *escrituras impresas* de otros tantos idiomas y dialectos, y otros 274 manuscritos paleográficos de diversas épocas históricas, examinados para hacer este estudio, resulta que la gran mayoría tienen dirección vertical. Y finalmente asevera: «La inclinación no es nota esencial de la belleza; por el contrario los objetos inclinados suelen carecer de condiciones estéticas. En cambio lo que está colocado erguido y verticalmente es agradable a la vista; luego el creer que la letra inclinada es más bella que la vertical no puede ser otra cosa que un efecto de la costumbre.» La escritura vertical de Rufino Blanco consiste en realidad, como él mismo afirma, en una puesta al día de la redonda de los antiguos maestros, como la *redondilla* de Francisco Lucas.⁸²

80 CASTILLA. Op. cit. (p. 97)

81 ALVERÁ. *Caligrafía popular...* Op. cit.

82 BLANCO. Op. cit. (p. 129).

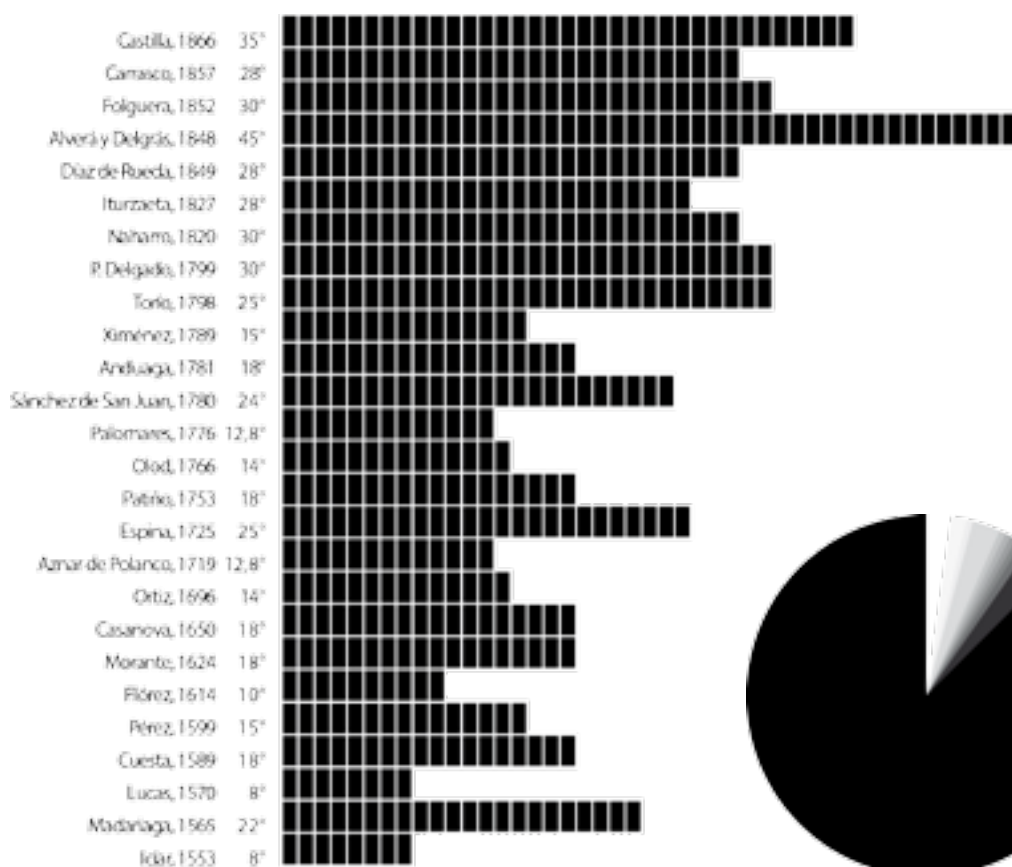


fig. 12 Angulación de la escritura.
En este esquema puede observarse la tendencia histórica hacia el aumento progresivo de la 'angulación' de la escritura.

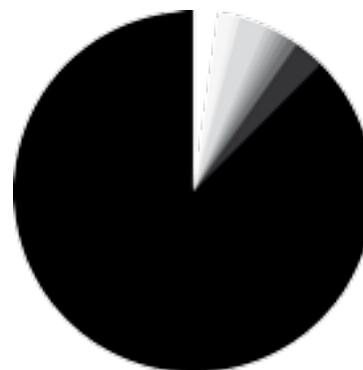


fig. 13 Gama de ángulos entre los que se mueve la inclinación de la escritura española; desde los 8° de Icár hasta los 45° de Alverá.

Como puede observarse de este recorrido histórico por el ángulo de la escritura, existen los que le otorgan gran importancia a este aspecto de la escritura y quienes le restan importancia, dejando esta cuestión sin precisar. Como en otros aspectos de la forma y estructura de la *bastarda* española, el criterio no ha sido uniforme a lo largo de la evolución de la escuela caligráfica española, sin embargo una panorámica global nos permite advertir algunas conclusiones:

1. Los maestros de la primera época, como es propio de su tiempo, no estiman necesario precisar cantidades.
2. Más adelante los maestros de la corriente más formalista, partidarios de la imitación de las muestras como Palomares., dejan también sin precisar una cantidad en el texto y se remiten a la observación de las muestras.
3. Los seguidores de la escuela científica como Polanco, establecen cifras de manera más cuidadosa, como resultado de sistemas de proporción más complejos.

4. Y por último una mirada global nos permite advertir una tendencia general al aumento del ángulo a medida que avanza el proceso histórico.

6.2.8 El ornamento de la escritura

Pedro Madariaga (1565) habla de cómo en su tiempo algunos llaman «cauletras» a un tipo de caracteres muy adornados: «Mi Maestro suele decir que la muger hermosa no tiene necesidad de afeytes, ni el buen vino de muchos ramos: y por esso quitaba él toda manera de esas que llaman cauletras, de los ojos del que aprende.»⁸³ Lucas advierte que la falta de proporción en la escritura es algo que la ornamentación no puede disimular.⁸⁴ Morante plantea en su método el trazado de una letra llana sin rasgos, porque los rasgos «no se hicieron mas que para soltar, alargar y desentorpecer la mano del discípulo»⁸⁵, aunque luego observamos que sus muestras están llenas de los más exacerbados motivos rasgueados de la caligrafía española.

Los excesos ornamentales del Barroco llevan al hermano Ortiz (1696) a mostrarse partidario de los rasgos que según su criterio proporcionan elegancia y galantería a la escritura, a pesar de que muchos los consideren inútiles, por «echan a perder la mano y causan confusión en la escritura»; continúa: «...y es buena comparacion la del vino, que moderado, alegra el corazón; y que en demasia, convierte à vn hombre en vn bruto».⁸⁶ Divide los rasgos en dos categorías: *rasgos asentados* y *rasgos liberales*. Siendo los *asentados* aquellos que se hacen con la pluma más cargada y firme; y los *liberales* son aquellos otros de modulación muy pronunciada y que se realizan con el «vuelo levantado de la pluma» y «piden mucha delicadeza en el pulso».⁸⁷

Palomares en su *Arte Nueva de escribir* (1776), critica a algunos maestros de su tiempo: «que no enseñan más que a hacer rasgos disparatados, sin cuenta y sin arte, ni buen método magistral», rasgos que denomina ‘sacabuches’.⁸⁸ Torío (1798) sin mostrarse a favor ni en contra opinaba que: «Los rasgos o lazos en la escritura son lo mismo que los adornos en las mujeres, que ni las hacen más hermosas ni más feas de lo que son». Ramón Stirling sometió a las técnicas de rasgueo a un conjunto de reglas muy precisas que ayudaban a su comprensión y aprendizaje y recomendaba prudencia respecto de su uso en la escritura corriente. Sin embargo todos ellos reconocieron el mérito de los que dominaban este arte, aunque no todos han querido o podido practicarlo.

El ornato puede llegar a la caligrafía por dos caminos diferentes: En primer lugar con el uso de letras de adorno, es decir aquellas que no son de uso corriente y resultan decorativas por sí mismas; y en segundo lugar a través del rasgueo, como fórmula de añadir vistosidad a los escritos, pudiendo aplicarse a los distintos tipos de escritura cursiva.⁸⁹

83 MADARIAGA. Op. cit. (p. 94)

84 LUCAS. Op. cit. (fol. 12 r.)

85 MORANTE. *Segunda parte...* Op. cit. (fol. 27 v.)

86 ORTIZ. Op. cit. (p. 78)

87 Ídem. (p. 77)

88 Del francés antiguo *saquebute* (*saquer*, sacar + *buter*, meter). Instrumento musical de viento semejante al actual trombón de varas.

89 Rufino Blanco denomina a la ornamentación de la escritura con el término *gramatocosmia* procedente de las raíces griegas *gramma*, letra y *kosmos*, adorno. Op. Cit. (p. 140)

El rasgueo es la técnica de producir con la pluma trazos accesorios, sueltos y airados, de grosor modulado, que sirven para acompañar y embellecer la escritura. La forma más simple de rasgueo puede consistir en el alargamiento *ad libitum* de los arranques y finales de algunos caracteres, que desbordan o subrayan las líneas del renglón. Hasta llegar a las fórmulas más complejas, en las que trazos de mayor tamaño y complejidad, envuelven todo el texto formando composiciones orladas. Algunos calígrafos barrocos utilizaron el rasgueo como instrumento para el alarde de su pericia profesional, llegando en muchos casos a desprenderse completamente de los caracteres escritos, para formar ilustraciones muy vistosas, compuestas exclusivamente por complejos rasgueos de pluma, como las de Morante, o con añadidos pictóricos como las de Bruno Gómez.⁹⁰

La técnica del rasgueo gozó de gran popularidad, gracias al impulso que supuso el empleo del grabado calcográfico en la reproducción de las planchas, debido a que esta técnica de buril se adaptaba perfectamente a la reproducción de los trazos modulados del rasgueo.

El rasgueo fue también instrumento de utilidad pedagógica. Muchos maestros creyeron que la práctica del rasgueo era una buena forma de soltar la mano y flexibilizar el rigor de los músculos en los comienzos del aprendizaje. *El Camerino*, Cresci, Curione, Monte Regale, entre los italianos y muchos otros autores europeos, recomiendan el uso de los rasgos en la enseñanza de las primeras letras, para soltar y desentorpecer la mano del discípulo. Estudios recientes han revelado un aspecto curioso relacionado con las técnicas de rasgueo que consistió en su uso como herramienta para la práctica y entrenamiento de la mano de los dibujantes. Se conoce que este sistema fue utilizado en la práctica por los jóvenes artistas de la escuela veneciana de Carracci a comienzos del s. XVIII.⁹¹ La importancia del estudio de la caligrafía por los pintores alemanes del s. XVII ha sido estudiada por Broos, Melion y otros.⁹²

6.3 LOS TRAZOS DE LA PLUMA

El desplazamiento de la pluma de punta cuadrada con un ángulo fijo por la superficie del papel, produce un tipo de escritura, que se caracteriza por estar formada por trazos que alternan entre distintos grosores, debido un efecto natural llamado modulación y que algunos autores del s. XX denominan escritura «de cinta», para distinguirla de la escritura «de hilo» de grosor uniforme. Los distintos grosores de trazo que la pluma cuadrada es capaz de proporcionar, llamados también «tiempos de la pluma» surgen del desplazamiento del segmento línea que se forma en

90 GÓMEZ, Bruno. *Gabinete de letras ó Colección universal de todas las letras, así anfiguas como modernas, nacionales y extranjerías, con una demostración de las que han publicado los mejores maestros de Europa, escrita de orden del Rey Nuestro Señor*. Zaragoza, 1816. (Manuscrito de 200 páginas). (ed. facs. Parcial, con estudio de Consolación Morales Borrero. Editorial Patrimonio Nacional. Madrid, 1974)

91 AIKEMA, B. *Tiepolo and his Circle, Drawings in American Collections*. Nueva York, Cambridge, 1996. (pp. 10-12).

92 BROOS, B. P. J. «The 'O' of Rembrandt», *Simiolus*, vol. 4, 1971. (pp. 150-84); MELION, W. S., «Memory and the Kinship of Writing and Picturing in the Early Seventeenth-Century Netherlands», *Word & Image*, vol. 8, 1992, (pp. 48-70).

la punta, denominado «puntos», en cada una de las direcciones, pero manteniendo siempre el mismo ángulo respecto a la horizontal.

Dos son las circunstancias que determinan el grosor final del trazo:

- El ángulo que adopta el corte de la pluma respecto de la horizontal.
- El ángulo que forma la dirección del desplazamiento de la pluma, respecto de la misma horizontal.

El ángulo del corte de la pluma suele coincidir en la mayoría de los casos con la diagonal, es decir 45° . Si el segmento de la punta de la pluma que apoya sobre la superficie de escritura, se desplaza horizontal o verticalmente se produce un trazo de grosor mediano. Si se mueve diagonalmente en la misma dirección que la línea del segmento de la punta de la pluma, se produce un trazo tan fino como afilada esté la pluma; y finalmente si el instrumento se mueve perpendicularmente a esta línea, el trazo es tan grueso como el segmento que forma el corte romo de la pluma.

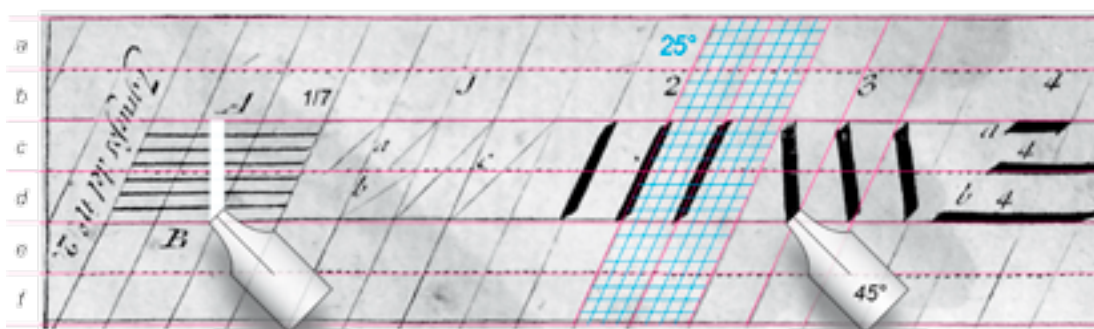


fig. 14 Torío de la Riva, *Arte de escribir...* Lám. 2ª p. 17.
Esquema superpuesto a un detalle de una lámina de Torío de la Riva, donde se explica la relación entre el grosor del corte de la pluma y el ángulo de los caídos.

Este es el principio esencial de la caligrafía occidental, una punta plana que confiere a los caracteres un asta modulado, dotando a la escritura de un rítmico juego de claroscuros, que es responsable en gran medida de las cualidades estéticas de la escritura. Del grado de claroscuro depende también la sensación de mayor pesadez o ligereza de la escritura.⁹³

No sólo participa de este principio la caligrafía latina, sino que también se basan en él, otras formas de escritura de ascendencia común, como la caligrafía árabe o la hebrea, independientemente de que difieran en el ángulo y sentido de su trazado. En la caligrafía oriental sin embargo, se produce un efecto análogo pero de naturaleza completamente distinta, ya que este tipo de escritura se ejecuta con pincel afilado y la modulación de los trazos se produce por la mayor o menos presión sobre sus cerdas.

93 TORNERO. Op. cit. (p. 110)

Es difícil precisar cuando se comienza a utilizar el recurso estético de la modulación en el asta de los caracteres. Siendo muy probable que tuviese lugar en tiempos de Roma, cuando el tradicional cálamo de caña se empezase a cortar con punta cuadrada buscando crear dicho efecto. Ni el *iuncus* sobre el papiro, ni el *graphium* sobre la cera podían conseguirlo, ya que ambos instrumentos sólo eran capaces de proporcionar un trazo de grosor uniforme.

Aunque con distintas denominaciones, son muchos de los autores españoles que definen los trazos básicos de la pluma, siguiendo la fórmula original de Palatino: *testa, traverso y taglio* (cabeza, transversal y tajo); otros prefieren denominar al trazo más fino *perfil*, del italiano *proffilo*. Díaz de Rueda nombró *magistral* al mediano.

Juan de Icíar siguiendo a también a Palatino, explica los distintos efectos producidos por la pluma de punta plana a los que denomina «tratos»:

«...digo que el menefer reuocar a la memoria aquellos tres diferentes tratos o líneas de que hezimos mencion, quando hablamos del menear dela pendola. El primero de los quales y mas grueffo diximos que se formaua con todo el cuerpo dela pendola. Y el segundo, que el mas delgado y fofil se forma con folo el corte dela pendola. Y el tercero, que no es tan grueffo como el primero, ni tan fofil y delgado como el segundo, aunque se forma cōel cuerpo dela pēdola como el primero: no empero yguala en latitud conel. Porq como el asíiēto dela pēdola haya de ser ladeado tirādo vna raya de alto abaxo del papel. claro esta q no tēdra tāta latitud la línea facada en esta forma, como la del primero trato, q se tira dela mano yzquierda hazia la derecha enesta manera.»⁹⁴

Su discípulo Madariaga advierte que de la misma forma que en la esgrima se aprenden primero los tiempos de la espada, en la escritura han de conocerse los tres trazos que puede dar la pluma y no más.⁹⁵ Para ello utiliza la ayuda de un triángulo escaleno en el que se inscriben los tres trazos posibles: grueso, mediano y sutil. Triángulo que es también el fundamento de la radical «a» en el que se basan las formas de todas las letras,⁹⁶ lo que confiere a la escritura *cancilleresca* un marcado carácter anguloso y triangular. Describe un primer trazo grueso y ascendente de derecha a izquierda, un segundo mediano bajando de arriba abajo y también de derecha a izquierda (con la inclinación de la escritura) y por fin uno fino subiendo de izquierda a derecha.⁹⁷

Juan de la Cuesta (1589)⁹⁸ los clasifica de la siguiente forma: el primero que es el *quadro*, el segundo que es la *coluna* o *línea*, y el tercero que es el *sesgo* o *corte*,⁹⁹ no confundiendo ya el grueso con el horizontal.¹⁰⁰ Define los trazos o ‘tratos’ inscribiéndolos en un cuadrado, que le ayuda a precisar la orientación y dirección en la que se trazan en referencia a sus ángulos y esquinas.¹⁰¹ Sin embargo, hay que mencionar que existe un error en la orientación de uno de los pequeños graba-

94 ICÍAR. *Arte Subtilissima...* Op. cit. (fol. Bvj r.)

95 MADARIAGA. Op. cit. (p. 118)

96 Ídem. (p. 127)

97 Ídem. (gráficos de la p. 132)

98 CUESTA. Op. cit.

99 Ídem (fol. 39 r.)

100 COTARELO. Op. cit. (Vol. I, p. 241)

101 CUESTA. Op. cit. (fol. 40 r.)

dos que se insertan entre el texto, se refiere al trazo delgado y se muestra en dirección contraria a la correcta.¹⁰²

Diego Bueno (1690) llama «tiempos» a los efectos o trazos de la pluma y los clasifica en: *cuadrado*, *columna* y *delgado*.¹⁰³

Aznar de Polanco (1719) advierte que aunque Casanova dice en su tratado que el ancho de la pluma ha de ser una sexta parte del alto de la letra, con el ladeo se queda en un octavo.¹⁰⁴ Polanco critica a Diego Bueno por la parquedad en la descripción de los trazos de la pluma y por llamarles «*tiempos*» en vez de efectos. Polanco prefiere basar su teoría en la descripción de movimientos o desplazamientos de la pluma, y los clasifica en cinco especies: el primero *Natural* que es cuando la pluma baja de forma perpendicular formando una columna o palote; el segundo o *Violento* es al subir por las mismas líneas; el tercero o *de Aumento* es cuando la pluma comienza en fino y acaba en grueso; el cuarto o de *Disminución* cuando ocurre al contrario; y quinto o «*Remiſſo*» es cuando la pluma se mueve de izquierda a derecha de manera horizontal o inclinada. Estos movimientos pueden combinarse entre sí.¹⁰⁵

Como explica en la lámina 38 de su manual Palomares (1776) afirma la pluma sólo es capaz de transmitir tres trazos: el *grueso* de viaje horizontal, el *mediano* vertical y el *sutil* de movimiento diagonal. Añade que para que se comprenda bien, el maestro debe enseñar los efectos, tiempos o trazos con una pluma grande de buitre o de caña.

El P. Santiago Delgado (1799) explica que además de los tres tiempos básicos o regulares, que denomina modos o asientos de la pluma, existen otros muchos irregulares en los tránsitos entre ellos.

Iturzaeta (1827) como ya se ha dicho la letra ha de tener 28° de inclinación ya que con esta 'angulación' el trazo grueso de la pluma coincide con una 1/5 parte del renglón y trazo el mediano con la mitad del grueso.

Sutil, mediano y grueso o magistral, Díaz de Rueda (1849) estima que no existen más trazos que estos tres: «...aunque se ha dicho que existen otros seis, en rigor no es así; pues no son más que combinaciones de los tres principales, y algunos son letras perfectamente concluidas.»¹⁰⁶

Al no estrictamente un calígrafo, el pedagogo Mariano Carderera (1858), al igual que en otras cuestiones de índole técnico, no entra en detalles precisos con respecto al contraste de la escritura. Se limita a recomendar que una de las condiciones de la buena caligrafía entre otras, es que permita escribir con rapidez y facilidad; que el carácter de letra sea tal que no fatigue jamás la vista, y asimismo que no formen notable contraste los sutiles con los gruesos.¹⁰⁷

Juan Folguera (1852) describe los tres trazos clásicos como sigue: a) *Sutil*, trazo oblicuo que se produce subiendo de izquierda a derecha; b) *Mediano*, bajando por el caído o siguiendo una de las horizontales c) *Grueso*, trazo oblicuo que se produce bajando de izquierda a derecha.

Castilla (1866) Los trazos de la pluma son tres: uno horizontal y dos oblicuos. El horizontal tiene la mitad del ancho de la pluma. Uno mediano o 'general' también de la mitad del ancho de

102 CUESTA. Op. cit. (fol. 44 r.)

103 BUENO. Op. cit. (p. 32)

104 AZNAR DE POLANCO. Op. cit. (fol. 13 v.)

105 Ídem. (fol. 14 r.)

106 DÍAZ DE RUEDA. Op. cit. (p. 105)

107 CARDERERA. Op. cit. (p. 390)

la pluma y que coincide con los 35° del caído de la escritura; y por último el llamado ‘perfil’ con 50° sobre la perpendicular.

Seguramente y como muchos otros, más por un afán de simplificación que por olvido, ambos autores no tienen en cuenta que la inclinación de la escritura hace que los trazos mediano horizontal y mediano el vertical tengan grosores diferentes. He aquí el origen de la cuestión del cuarto trazo.

6.3.1 La cuestión del cuarto trazo

Este sencillo esquema de tres trazos básicos, descrito anteriormente, ha sido seguido por la mayoría de los calígrafos europeos, desde que Palatino lo describiera con la ayuda de un triángulo, en su tratado de escritura. Sin embargo Palatino se sirve de los hallazgos de Rupelmundano quien introdujo en 1540, el trazo grueso que El Vicentino no menciona en sus obras.

No obstante, el sistema de tres trazos descrito anteriormente, es válido solamente en el caso de la escritura vertical, ya que cuando la letra empieza a adquirir alguna inclinación, el trazo vertical empieza a afinarse diferenciándose del horizontal, que a su vez se ensancha dando lugar al controvertido cuarto trazo de la pluma. Este cuarto trazo *horizontal* sólo se da en los escasos trazos en los que la pluma se desplaza horizontalmente, como en el travesaño de la letra *t*. En realidad el verdadero trazo grueso, tan ancho como del corte de la pluma, sólo puede producirse si la péñola se mueve a 45° en dirección diagonal descendente.

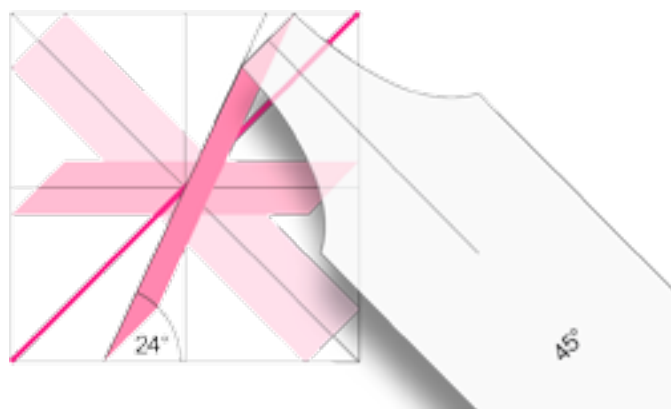


fig. 15 Trazos de la pluma en una escritura española de 24° de inclinación, la punta de la pluma se desplaza con un ángulo fijo de 45° .

Con el tono más claro se representa el trazo más grueso posible, en el siguiente tono el cuarto trazo paralelo, en el siguiente el trazo mediano, en el tono más oscuro el trazo fino o sutil.

Como ya hemos dicho, sólo en el caso de la letra vertical trazada con la pluma en ángulo de 45° , y en la escritura inclinada si la pluma se moviese formando un ángulo menor de 45° , entonces los dos trazos medianos, el *horizontal* y el *vertical* podrían llegar a ser de igual grosor, pasando a ser de nuevo, de cuatro a tres los trazos. La complejidad de esta circunstancia unida al hecho de que el uso del cuarto trazo horizontal es muy restringido, ha llevado a que en un afán de simplificación, una parte importante de los autores hayan decidido no mencionarlo en sus obras. (ver fig. 15 y 16)

Algunos autores como el holandés Van den Velde ya se percataron de la aparición de un cuarto trazo, algo más delgado que el grueso, pero más ancho que el mediano. Así lo recoge Fr. Antonio Espina (1795) que lo menciona tras describir los trazos o tiempos clásicos de la pluma: a) *grueso*, el que da la pluma con todo su lleno y se forma en diagonal de izquierda a derecha y de arriba abajo; b) *mediano*, el que se forma oblicuamente coincidiendo con los caídos; c) *sutil*, el que forma la pluma en diagonal de izquierda a derecha y de abajo arriba, interviene en los perfiles de las letras; d) y por primera vez menciona de forma expresa al cuarto trazo, que según él había sido dado a conocer por Van den Velde y que sale cuando la pluma se mueve de forma horizontal y paralela al renglón.¹⁰⁸ Mariano Triola en su manual de caligrafía 1830 describe de forma expresa el cuarto trazo al que denomina paralelo.¹⁰⁹

La desorientación respecto a este asunto debía ser frecuente en tiempos de Palomares, lo que llevó a declarar a este autor que muchos de los problemas de la mala escritura de su tiempo tenían que ver con la confusión entre el trazo vertical y el trazo grueso.

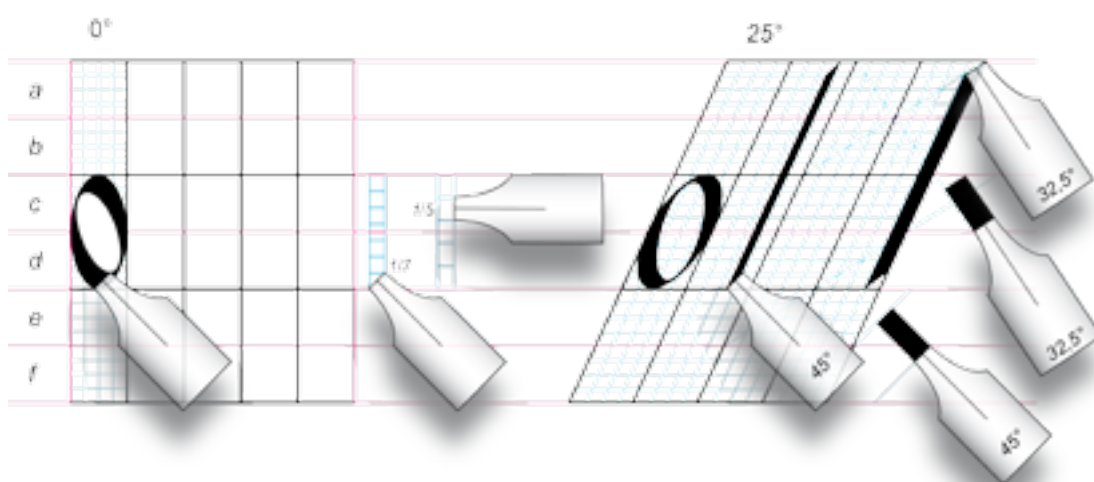


fig. 16 La cuestión del cuarto trazo.

En una escritura vertical como la del ejemplo de la izquierda, la inclinación del tajo a 45° proporciona el mismo grosor para los trazos verticales y horizontales. El problema del cuarto trazo surge cuando se inclina la escritura (como en el ejemplo de la derecha), y se intenta mantener la inclinación de la pluma a 45°, sin tener en cuenta que con ello los trazos verticales de la escritura se adelgazan de tal modo que resultan totalmente inarmónicos respecto de los trazos curvos, por lo que para mantener una buena proporción, la pluma debe adoptar el nuevo ángulo surgido de la diagonal del paralelepípedo.



¹⁰⁸ ESPINA. Op. cit. (p. 61)

¹⁰⁹ TRIOLA, Mariano de. *Caligrafía del carácter bastardo español*. Barcelona, Viuda de Manuel Texero, 1830 (pp. 31-33)

7

EL REPERTORIO DE LETRAS
EN LOS ARTES DE ESCRIBIR

En los primeros tratados del s. XVI se incluyen gran cantidad de tipos de letra distintos, que con el paso del tiempo se irán reduciendo al repertorio básico de *bastardas* y *redondas*. La intención de los primeros autores de manuales, era la de ofrecer un compendio lo más completo posible, en el que quedase demostrada su erudición y conocimiento, no sólo de las letras de su país sino también de las que se usaban en otras tierras, y lo que era todavía más prestigioso, saciar su afán de experimentación aventurándose a engrosar el repertorio con alguna innovación de su propia cosecha, como la *roñosa*, la *trattizata*, la *carré*, &c.

Las diferentes ediciones del manual del primer tratadista español de caligrafía Juan de Icíar son un muestrario elocuente del conocimiento del autor acerca de todo tipo de letras nacionales y extranjeras. El manual de Icíar es un conjunto algo caótico e irregular, donde se echa en falta la voluntad de clasificación y explicación de los distintos estilos.¹ En él aparecen tratados con mayor o menor detalle, los siguientes tipos de letra:

1. El primero es el tratado de letra *cancilleresca formada*, con alguna muestra de la nueva *cancilleresca bastarda*, siendo esta la primera muestra en España de letra con la denominación de bastarda, que todavía no es más que un apellido, pues la incisiva viveza de sus aristas hace que siga siendo en esencia una *cancilleresca*.
2. Un tratado de tan sólo dos páginas sobre la *antigua*, letra muy influida por las humanísticas de imprenta.

1 Icíar. *Arte Subtilissima...* 1553. Op. cit.

3. Dedicar también dos páginas a la letra *aragonesa tirada*, una letra de ojo pequeño muy ligada y otra versión muy similar pero vertical, que denomina *aragonesa redonda*.
4. Hay también un tratado de letra *redonda formada* o gruesa de los libros de iglesia (*rotunda*) en versión tirada y llana; y cuya proporción según Icíar es de tres anchos y medio de la pluma, se puede escribir con péñola de «çofar»², de hierro o acero, pero recomienda usar mejor una de buitre por ser más suave y de menor peso. Además de otras recomendaciones como el uso de «glafsa» y añadir goma o alumbre molido en el tintero.³
5. Un tratado de la letra *latina* (romana capital cuadrada), «que propiamente es dicha latina o romana fue muy usada en Roma, como aun hoy día se parece en las reliquias y ruinas de los edificios antiguos.»⁴ Recomienda acudir al tercer libro de Geometría⁵ de Alberto Durero de donde toma las pautas de su construcción geométrica.
6. Añade además otras muestras grabadas de *castellana formada* (*redondilla*), de la letra de *mercaderes castellana*, letra *castellana procesada*, *letra francesa*, *gótica*, *griega*, *hebraica*, *roñosa* y otras muchas variantes de adorno.

Ignacio Pérez en su *Arte de Escribir...* de 1599 describe los siguientes estilos:

1. La *bastarda* de la que dice ser «la más usada, llamada antiguamente cancellaresca».
2. La *italiana* «que resulta demasiado cayda, por ello tiene menos llenos y tiessos, que es lo que mejor puede tener una letra».
3. La *grifa* un poco más echada que la *bastarda*, también de siete «tamaños» (siete anchos de pluma), y los «pelos» más sutiles.
4. La *antigua* que es la más ancha y hueca, con dos anchos y medio de pluma de hueco. Los aovados derechos y las cabezas en triángulo».
5. La *latina*, «...el tiesso de esta letra se ha de hacer con los puntos derechos [...] sus círculos redondos».
6. La *francesa* (gótica de textura) que tiene «también de siete gruesos de tamaño, los palos $\frac{3}{4}$ de la letra, el espacio entre letras una pierna de *m*. La cabeza y los asientos de tres puntas, y el corte de la pluma el mismo que para la *redonda de libros*.⁶

Francisco Lucas en su manual describe a la *bastarda* y la *redondilla*, como letras de escritura corriente; y la *grifa*, *antigua*, *latina* y *redonda de libros* como complementarias de adorno. Pero su principal empeño se dirige hacia las dos letras que considera más útiles: la *bastarda* y la *redondilla*, distanciándose en esto a su predecesor Icíar, quien consideraba todavía a la *bastarda* como una más de un repertorio lleno de usos regionales como la *castellana procesada*, la letra *aragonesa redonda*, &c.⁷

Con respecto a la variedad de letras que se usaban en aquel tiempo Lucas afirma lo siguiente:

² Azófar o latón.

³ ICÍAR. *Libro subtilísimo...* Op. cit. (fol. Iij r.)

⁴ Ídem. (fol. G v.)

⁵ DURERO, Alberto (1471-1528). *Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt*. Nuremberg, 1525. *De la Medida*. Edición de Jeanne Peiffer. Akal Ediciones. Madrid, 2000.

⁶ PÉREZ. Op. cit. (ff. 7v-8v.).

⁷ MARTÍNEZ PEREIRA. Introducción del *Arte de escribir de Francisco Lucas*. Op. cit. (p. 13)

«Porque verdaderamente ninguna cosa auia tan contraria para aprender bien a escreuir como la muchedumbre de letras que se enseñauan...»⁸; y en otro pasaje continúa diciendo: «...que las formas de letras que ay, ò puede auer necefsidad para todas las cosas que en general cerca del escriuir, en estos tiempos se pueden ofrecer, son feys, Bastarda, Redondilla, Grifo, Antigua, las letras Latinas y el Redondo de libros. Desta feys la Bastarda y Redondilla, siruen para casi todas las mas escrituras que se ofrecen ordinariamente. Las letras latinas para algunos Epitafios, ò letreros que se ponen en puertas de ciudades y otros edificios, en lofas, títulos de libros, y otras cosas desta fuerte. Y así mismo siruen de maiusculas, ò letras versales, en las letras Bastarda, Grifo y Antigua y también en la Redondilla.»⁹

Morante (1645) menciona una *italiana abastardada*, otra *española y trabada*, *bastarda*, *llana*, *peladita* sin trabar, que más que estilos propios parecen ser variantes de la bastarda. Menciona también un *grifo* trabado y sin trabar, ‘antigüillo’ romano, redondo y el antiguo de libros de canto.¹⁰

Según describe José de Casanova en su *Arte de escribir...* de 1650, los siete tipos de escritura que eran de uso corriente en la España de la época: la *bastarda*, la *redonda*, la *grifa*, la *romanilla*, la *antigua*, la *italiana* y la *agrifada*. Considerando a la *bastarda* como la reina de todas las letras y que sin saber esta letra —sobre todo en su fórmula liberal—, nadie puede ser escribano. De la *redonda*, afirma Casanova que también es muy útil y que se ha usado mucho en Castilla, pero que de un tiempo a esta parte se ha ido imponiendo la bastarda, y que la *redonda* ya sólo la escriben los más viejos. Acerca de la *grifa* dice que si se ejecuta con perfección es la más útil para títulos, privilegios y ejecutorias; de la *romanilla* dice que es más atada porque se escribe con dificultad y lentitud, sus versales o letras latinas son útiles en letreros, epitafios, sepulcros y capillas; la letra antigua grande sirve para los libros de canto de las iglesias y la pequeña para los privilegios de juro del Consejo de Hacienda; la letra agrifada es una letra difícil de enseñar y se usa en las provisiones y cédulas reales; y termina indicando la falta de interés de la italiana «por ser afeminada y de poca sustancia».¹¹

Lorenzo Ortiz (1696) Menciona el siguiente repertorio: «...se reducen oy à varias especies, que son como raizes de donde nacen otras; la vna es para el trato y vfo común, y otras para el adorno de inscripciones, títulos, epitafios, privilegios, y cosas semejantes: la vsual, y que comúnmente se practica oy, es la bastarda [...] las que sirven para otros ministerios, son la grifa, la redonda de libros, y la romanilla; y para mayusculas, la Latina derecha, adornada y caída; la Gotica...»¹²

Patiño (1753) establece siete linajes o formas de letras: *Bastarda*, *Entredonda*, *Redonda Antigua*, *Grifa*, *Romanilla*, de *Canto* y *Gótica*. La primera y la segunda son las reinas de todas y las que principalmente deben saber todos, o al menos una de las dos, pues ambas son las comunes y naturales.¹³

Fr. Luis de Olod (1766) reduce el repertorio de letras de su tiempo a estos: las cursivas *bastarda* y la *redonda*, con sus respectivas versiones de imprenta; la *letra de canto* y la *gótica*.

8 LUCAS. Op. cit. (fol. 2r.)

9 Ídem. (fol. 1 v.)

10 MORANTE. *Quarta parte...* Op. cit. (Punto Séptimo)

11 CASANOVA. Op. cit. (fol. 12r.)

12 ORTIZ. Op. cit. (p. 8)

13 PATIÑO. Op. cit. (p. 37)

Siguiendo a Cotarelo la mayoría de los estudiosos del s. xx, como Rufino Blanco o Alcázar Anguita¹⁴, entienden que fueron ocho las principales clases de letra que pusieron en sus tratados los calígrafos españoles:

Cursivas: (letras de uso común en la escritura corriente).

- a. Bastarda.
- b. Redonda.

De adorno:

1. Góticas: de imprenta, francesa y flamenca.
2. Redonda de libros (*rotunda*);
3. Latina o sepulcral, (romana capital cuadrada).
4. Antigua, *antiqua*, romana o romanilla de imprenta.
5. Itálica, *aldina*, *grifa* o bastardilla de imprenta.
6. Italiana moderna (de muy poco uso).

Existen tratadistas contemporáneos, que consideran que la escritura de mano quedó reducida a tres principales estilos de uso corriente: la *bastarda* española, la inglesa y la francesa o *redondilla*; el resto son consideradas variantes de estas. En el siguiente cuadro se han condensado los repertorios de letras mencionados por autores de las distintas épocas, con la intención de recoger la pervivencia en el tiempo de algunos de los estilos.

			S. XVI			S. XVII			S. XVIII		S. XX
		Estilos	Iciar	Ignacio Pérez	Lucas	Morante	Casanova	Ortiz	Paríño	Olod	R. Blanco
Itálicas	Cursivas	<i>Cancilleresca bastarda</i>	♦								
		<i>Bastarda</i>		♦	♦	♦	♦	♦	♦		♦
		<i>Bastarda moderna</i>							♦	♦	
		<i>Italiana</i>				♦	♦				♦
Redondas	De adorno	<i>Redondilla</i>	♦		♦	♦	♦			♦	♦
		<i>Redonda de libros</i>	♦		♦	♦		♦	♦	♦	♦
		<i>Antigua</i>	♦	♦	♦	♦	♦		♦		♦
de Imprenta	De adorno	<i>Romanilla</i>					♦	♦	♦	♦	
		<i>Grifa</i>		♦	♦	♦	♦	♦	♦	♦	♦
Inscripciones	De adorno	<i>Latina</i>	♦	♦	♦			♦			
		<i>Gótica</i>	♦					♦	♦	♦	♦

Cuadro 1 Resumen de los estilos de escritura descritos por los principales autores españoles en sus tratados.

¹⁴ ALCÁZAR. Op. cit. (p. 63)

7.1 LAS ESCRITURAS CURSIVAS INCLINADAS

7.1.1 La *cancilleresca*

La letra *cancilleresca* va extendiéndose de forma progresiva desde comienzos del s. xv hasta llegar a ser de uso generalizado en las cancillerías vaticanas, donde su uso se convierte en obligatorio en 1431 con la llegada de Eugenio IV, siendo los humanistas quienes contribuyeron a su difusión.¹⁵ Aunque fue Segismundo Fanti¹⁶ el primero que escribió de forma teórica sobre la letra italiana cursiva, fue «El Vicentino»¹⁷ quien la ilustró con grabados por primera vez.

Sorprendentemente antes de que se codificara la escritura *cancilleresca* en los manuales de escritura se hicieron versiones de molde de la misma. Fue de la mano de Aldo Manucio para quien, su grabador de punzones Francesco Griffo, hiciese los moldes de una cursiva inspirada en la letra manuscrita de Petrarca, para sus ediciones de lírica clásica y contemporánea en octavo.¹⁸

Quién mejor que Juan de Iciar, el introductor de esta letra en España, para definir las características de dicha letra, cuyas descripciones ofrecidas en su *Recopilación subtilísima...*¹⁹ de 1548 constituyen el modelo para todos los autores españoles posteriores. En primer lugar Iciar establece que la *cancilleresca* minúscula puede adoptar las siguientes variantes: *formada*, *llana*, *bastarda*, *gruesa*, *romana*, *de breves* y *echada*, y es en esta variedad donde toma distancia respecto de los autores italianos.²⁰ El modelo de *cancilleresca formada* que propone está grabado en negativo y es una letra de módulo más ancho y redondo que las de los italianos, con ascendentes de remate horizontal muy sutil (fol. Cijj r.); el modelo de *cancilleresca llana*, es de módulo triangular y muy estrecho con un remate en forma de gota en los ascendentes. (fol. Ciiij v.); la *cancilleresca bastarda*, es más estrecha con remates ascendentes oblicuos y muy marcados (fol. Cv r.); la *cancilleresca gruesa* es muy similar a la *llana* pero grabada en mayor tamaño y definida con línea de contorno (fol. Cv v.); y por último la *cancilleresca romana* que es prácticamente igual a la *llana* (fol. Cvi r.) Según Iciar su proporción ha de ser la siguiente: «La letra Cancellaresca bien compaßada y medida, requiere obseruar la proporciõ y forma de vna figura quadrada que tenga quafi al doble mas en lo largo que en lo ancho: porque formándola de quatro æqualitatero perfecto, mas parefceria letra mercantjuol...»²¹ Reglas de formación que podemos encontrarlas desde Bvi a Bviii. Dieciocho letras se forman de un solo trazo: [*a, b, c, g, h, i, k, l, m, n, o, q, r, f, u, z, &*], y también la *e* según algunos. De dos trazos: [*e, f, p, t, x, y*].

El manual de Pedro Madariaga, discípulo de Iciar, es un tratado dialogado en el que varios personajes, como el vizcaíno Gamboa y el castellano Manrique, dialogan sobre la *cancilleresca* de la que dicen ser la base «de cuántos géneros de letras bastardas se han usado, ò puedan usarse en el Universo».²²

15 MARTÍNEZ PEREIRA. Introducción del *Arte de escrevir de Francisco Lucas*. Op. cit. (p. 10)

16 FANTI, Sigismondo. *Theorica et pratica...* Op. cit.

17 HENRICIS. *La operina...* Op. cit.

18 MARTÍNEZ PEREIRA. Introducción del *Arte de escrevir de Francisco Lucas*. Op. cit. (p. 14)

19 ICÍAR. *Recopilación subtilísima...* Op. cit.

20 DURÁN BARCELÓ, Javier. Introducción al facsímil. *Recopilación subtilísima...* ICÍAR (pp. 14, 15)

21 ICÍAR. *Libro subtilísimo...* Op. cit. (fol. Ci v.)

22 MADARIAGA. Op. cit. Prólogo (fol. 3 r.)

7.1.2 La *bastarda española*

Acabó por llamarse *bastarda* a un tipo de *cancilleresca* más liberal reservando esta denominación de *cancilleresca* para la versión más formada de la letra.²³ La *bastarda* ha sido desde el comienzo, el objetivo principal de la escuela caligráfica española, por lo que el resto de las letras han ido quedado relegadas a un segundo plano en los artes de escribir. A lo largo del s. XVI compartía protagonismo con la *redonda*, hasta que dicha letra fue afianzándose en el país vecino como letra nacional, circunstancia que hizo que fuese siendo progresivamente abandonada por los maestros españoles, que comenzaron a centrar su interés en el desarrollo de la *bastarda*.

Según Pérez la *bastarda* es «la más usada, llamada antiguamente *cancilleresca*»; Casanova la llama «reina de todas las letras»; Servidori se refiere a ella diciendo que «La letra *bastarda* es la más hermosa de todos los caracteres cursivos [...] La letra *bastarda* que es hija de la *cancilleresca*, ha sido desde principios del siglo XVI la letra más hermosa, y la norma de todos los que han enseñado cualquier carácter llano o cursivo, bastardo o no bastardo».²⁴

Según Francisco Lucas la *bastarda* puede servir bien a toda clase de personas ilustres o no, siendo la que se escribe con más presteza y la que más se usa, excepto a los escribanos y mercaderes que son más partidarios de la letra *redondilla* y el resto son para los maestros y los que disponen de tiempo que gastar aprendiendo otras clases de letras.²⁵

El principal objetivo de Morante es también la *bastarda*, que él denomina *escritura italiana españolada*, y de la que afirma: «La enseñanza más breve y diestra que jamás se ha visto ni ha salido a la luz en ningún tiempo pasado ni presente», un tipo de escritura «italiano españolado», «que tiene más cuerpo, forma, arte y entereza que la italiana que escriben los italianos, que parece que la escriben con la punta de una aguja o alfiler».²⁶

La *bastarda* o estilo bastardo consiste en un conjunto de tipos de letra derivadas de la *cancilleresca* italiana, entre las que destacan la *bastarda* italiana original, la *bastarda española* y la escritura italiana moderna. Sin embargo Alexander Nesbitt prefiere reservar el nombre de ‘bastarda’ para las genuinas variantes españolas.²⁷ Siendo éste, uno de los más interesantes avales en cuanto se refiere al reconocimiento de la identidad propia de la *bastarda* española.

7.2 LAS ESCRITURAS CURSIVAS REDONDAS

Además de la *bastarda*, objeto principal de nuestro estudio, el otro gran género de escrituras que comparte con ella gran espacio en todos los tratados de escritura, es el de las redondas. Un grupo heterogéneo de escrituras de origen muy variado.

²³ MARTÍNEZ PEREIRA. Introducción del *Arte de escrevir* de Francisco Lucas. Op. cit. (p. 18)

²⁴ SERVIDORI, Abate D. Domingo M^a De. *Reflexiones sobre la verdadera Arte de escribir*. Madrid, Imprenta Real, 1789. (pp. 4-5)

²⁵ LUCAS. Op. cit. (fol. I v.)

²⁶ MORANTE. *Quarta parte...* Op. cit. (Prólogo)

²⁷ NESBITT. Op. cit. (p. 86)

En términos generales, podemos decir que la única característica que comparten las letras denominadas genéricamente como redondas es su verticalidad. La *redonda* puede tener *ductus* cursivo, con enlaces muy pronunciados como en el caso de la *redondilla* moderna o francesa, o carecer completamente de ellos, como en la antigua *redonda de libros*. Su ojo puede ser completamente circular o ligeramente ovalado como en las redondas españolas del s. XVI.

Entre las escrituras de ojo redondo del s. XVI cabe mencionar la existencia de dos principales variantes, que responden a dos tipologías distintas; la primera es una escritura 'libraria' sentada y magistral, mientras que la segunda es una escritura de uso corriente:

7.2.1 La *redonda de libros*

La forma magistral o formada de la letra *redonda*, llamada *redonda de libros* es una de las escrituras «librarias» más utilizadas en los países del sur de Europa a lo largo del s. XVI, tanto en su versión manuscrita como tipográfica. En Italia es conocida como *rotunda* o eclesiástica. En España gozó de gran difusión, donde fue conocida también como *redonda formada*, *letra gorda* o *gruesa*, o *letra de libros de iglesia*, por ser corriente su uso en este género de libros y en especial en los enormes libros de coro, donde se usó en grandes cuerpos.

Es una escritura de ojo completamente circular, carente de cualquier ligazón y de firme asentamiento vertical. Su trazo es grueso y la modulación pronunciada. Este estilo de escritura suele estar acompañada por mayúsculas lombardas, profusamente decoradas siguiendo los gustos góticos.

No falta quien asegura que ésta pudiera ser una letra de origen español, y que habría sido introducida en Italia por escribanos como Juan de Escobedo escritor de la Capilla Apostólica de Roma. Palatino, Curione y Cresci dan noticia en sus tratados de ejemplares de letra española *bastarda* y junto a ella también de *redonda de libros*.

La mayoría de los estudiosos han considerado a la escritura *rotunda* como una manifestación gótica tardía, pero en realidad no comparte ninguna de las características de aquel estilo. Su estructura no es angulosa ni sus trazos curvos están fracturados, muy al contrario son perfectamente redondos; las apoyaturas de los caracteres carecen de la estructura romboidal gótica, y su legibilidad es perfecta. Por lo que parece estar más en consonancia con los principios renacentistas, que con las viejas letras góticas. Los textos religiosos del Renacimiento con el uso de los estilos góticos, buscaron diferenciarse de los textos de contenido laico, que prefirieron servirse de las escrituras humanísticas. La *redonda de libros* resultaba muy adecuada para algunos propósitos, debido a que por un lado tenía un necesario aire gótico y al mismo tiempo cierto talante moderno. Por lo que algunos han llegado percibir en la *rotunda* la influencia de las corrientes humanistas, y vendría a ser una especie de gótica tardía «humanizada». De la *redonda de libros* se hizo un uso exhaustivo de su correspondiente versión tipográfica, cuyas características formales eran muy similares a la de mano y la falta de ligazón se adaptaba perfectamente al uso tipográfico.

La mejor definición de esta escritura es la que proporciona Juan de Iciar, quien ejerció durante mucho tiempo como especialista en el trazado de este estilo, como lo demuestra el que al comienzo de su popular tratado se denomine a sí mismo como «artista de libros de yglesia» y

al que dedica un capítulo entero titulado «Tratado de la letra gruesa de los libros». Para Iciár este tipo de escritura merece especial interés, debido a que según él, «los italianos no le habían dedicado la suficiente atención excepto Tagliente»,²⁸ por ser su especialidad y porque su trazado es el que requería mayor arte y maestría.

Según Iciár sus proporciones son tales que su cuerpo ha de tener tres compases y medio (tres anchos y medio de la pluma), que el espacio entre las piernas de las *emes* o *enes* sea el mismo que el de los negros, y que entre renglones haya un cuerpo entero y que los ascendentes y descendentes no deben pasar de la mitad de uno.²⁹ La pluma no ha de ser hendida como para las otras letras más menudas, por ser letra grande recomienda el uso de la pluma de buitre por ser más suave y de menor peso, aunque reconoce que lo más frecuente es que se escriba con pluma de acero o péñola de «çofar».³⁰ Además de otras recomendaciones prácticas como el uso de «glafsa», y la de añadir goma o alumbre molido en el tintero.³¹

Francisco Lucas en su manual define también de manera rigurosa las proporciones que había de tener la *redonda de libros*. Establece que la altura debía corresponderse con tres veces y media, y a lo sumo cuatro, del ancho de la pluma. Que en el interior de las letras derechas como [n, u] hubiese tanto blanco como el mismo ancho de los puntos y en el de las redondas como [d, p, o] dos veces ese ancho.³² La distancia entre renglones debía ser la misma que la altura del renglón, por lo que ascendentes y descendentes se corresponderían con la mitad de esa altura.³³

Juan de la Cuesta (1589) se expresa de forma parecida y le atribuye a la *redonda de libros* no más de cuatro compases para que resulte recia y fuerte. «...y entre las piernas o lineas desta.m.n.u.no fe ha de poder meterotras dos lineas de el mismo gruesso de sus piernas...»³⁴

Patiño (1753) completa la definición con algunos detalles como que la letra de Canto Llano o «de Pancilla» es semejante a la *romanilla*, aunque más fácil de ejecutar por contener sus minúsculas menos golpes de pluma.³⁵ Para que se pueda leer desde alguna distancia como en los coros de las iglesias, debe llevar más grueso que las otras letras, y este es la cuarta parte de su altura.³⁶ Los ascendentes tienen dos gruesos más que el renglón. La letra [r] tiene la misma forma que el número [2].³⁷

Olod (1766) para el conocimiento de la letra *redonda de libros* y la *gótica*, remite a los tratados de Juan de Iciár y estima que son ya de uso muy infrecuente, particularmente las góticas,³⁸ lo que nos permite pensar que todavía el s. XVIII la *rotunda* tenía uso.

28 ICÍAR. *Arte subtilissima...* Op. cit. (fol. I, r.)

29 Ídem. (fol. I, v.)

30 Ídem. (fol. I ii, r.)

31 ICÍAR. *Libro subtilissimo...* Op. cit. (fol. Iij r.)

32 LUCAS. Op. cit. (fol. 91 r.)

33 Ídem. (fol. 91 v.)

34 CUESTA. Op. cit. (fol. 60 r.)

35 PATIÑO. Op. cit. (p. 39)

36 Ídem. (p. 91)

37 Ídem. (p. 93)

38 OLOD. Op. cit. (p. 129)

7.2.2 La *redondilla*

En segundo lugar existe un grupo de escrituras redondas verticales, de las que dan cuenta tanto Iciár, Lucas o Pérez en sus tratados y que son estilos de letra cursiva corriente. En el tratado de Iciár podemos encontrar láminas dedicadas a letras como la *letra de provisión real* (*cortesana*) (sig. Eiiii v.); la *castellana procesada* (sig. Evi, r.); la *letra de mercaderes castellana* (sig. Ev, v.), y una letra *aragonesa redonda*, fuertemente influida por la humanística, que según Iciár los tres italianos (se refiere a Palatino, Tagliente y el Vicentino), denominan como *mercantivol romana* (sig. Eviii, v). De la *redonda aragonesa* dice que es usada por los maestros en las escuelas, mientras que la versión «tirada» lo es por los mercaderes en sus libros de caja. Sin embargo merece especial atención la denominada por Iciár como *redonda castellana* (sig. Eiii, v.), por tener continuidad en la obra de autores como Pérez, Lucas, y otros más adelante. De esta letra existe una curiosa versión trazada a base de puntos a la que denomina «roñosa» y que recomienda para principiantes (sig. Eiiii, r.).

Acerca de esta letra *redonda castellana* el paleógrafo del s. XVIII P. Merino, dice de ella que por ser anterior a la introducción en España de la *cancilleresca*, merece la consideración de ser «letra castellana legítima». La *redondilla* podría ser considerada en algunos aspectos como una letra retrógrada en la medida en que vuelve sus ojos hacia las escrituras góticas arcaicas e incluso hacia la carolingia. Coincide con *rotunda* en cuestiones tales como el uso de la [ð] de tipo uncial, siendo uno de sus rasgos más peculiares; la [r] en forma de [2], o la [y] *griega* cerrada. Sin embargo difiere de la *rotunda* en que la *redondilla* es una escritura muy ligada.

La *redondilla* de Lucas es un referente fundamental para muchos modelos posteriores de *redonda*. Es una letra similar y continuadora de la *redonda castellana* de Iciár. Se lamenta Lucas de que en su época los maestros utilizasen la *redondilla* como aprendizaje previo al de la *bastarda*. Cuando en realidad eran tipos de letra de naturaleza distinta que necesitaban distintos ángulos de pluma y distintas posturas de la mano.³⁹ Juan de la Cuesta (1589) sin embargo le resta importancia respecto a la *bastarda*: «...particularidades el vfo no pufo en la tirada rendilla. Ni le dio aquella gracia y belleza, que ha dado a la curfiua de que tratamos.»

De la letra *castellana antigua* deriva la *redondilla* según Ortiz (1696), según Patiño (1753) la letra *redonda antigua* «es la que ufaban muy encadenada , y enredofa , con raras figuras , y muy dificultofa de leer , como antes fe dixo la desterraron los Maestros Juan de Izlar , y Don Pedro Díaz Morante ; y es importante el saberla para copiar , y leer los Papeles antiguos.»⁴⁰ Patiño afirma que esta redonda encadenada le quitaron el encadenado y la introdujeron en la corte hace poco tiempo. Pero debido a sus graves defectos para lo cursivo liberal la mayoría prefiere la «entrerredonda» como la de su manual,⁴¹ dedicado a la esta letra, que como ya se ha explicado es un híbrido entre *bastarda* y *redonda*.

A lo largo del s. XVII se produce una pérdida de interés de la escuela caligráfica española por la *redondilla*. Algunas de las razones que pudieron influir en este olvido progresivo fueron en primer lugar, los excesos de la procesal encadenada, el avance del híbrido 'entrerredondo', que no se hubiese llegado a implantar un sistema lógico para el ligado de sus caracteres, similar al que Mo-

³⁹ LUCAS. Op. cit. (p. 19)

⁴⁰ PATIÑO. Op. cit. (p. 38)

⁴¹ Ídem. (p. 38)

rante estableció para la bastarda; y finalmente el empuje de esta escritura en la Francia de aquel siglo, donde comienza a intuirse la aspiración de la *redondilla* por acceder al estatus de letra nacional francesa, lo que animó a los calígrafos españoles a concentrar sus esfuerzos en la bastarda.

Las *redonda* de Lucas y las de otros calígrafos, el tipo *Civilité* desarrollado por Robert Granjon y las tradicionales variedades góticas corrientes de aquel país, fueron los ingredientes necesarios para el desarrollo de la *ronde* o *redondilla francesa*. A partir de aquellos modelos los escribanos del ministerio de finanzas francés de la época desarrollaron una *écriture ronde financière*, que los ingleses llamaron *secretary* y que fue posteriormente canonizada por los tratados de escritura de Barbedor y Senault de 1628 y 1650 respectivamente,⁴² convirtiéndose finalmente en letra nacional de este país.

Existió también un peculiar estilo oblicuo de la *ronde*, denominado *bâtarde coulée* o *coulée* a secas que consistía en una especie de *redondilla* inclinada. La *coulée* intentaba ser una síntesis de la *redondilla* en las formas, y de *bastarda* en las maneras. Según explica Nesbitt, con la llegada de Colbert al Ministerio de finanzas, quiso introducirse el estilo italiano bastardo. Esta medida chocó con la costumbre tan arraigada de escribir la *redonda financiera*, por lo que los escribanos de aquel Ministerio tuvieron que encontrar una fórmula provisional de adaptarse a dicha imposición, realizando una síntesis de los dos tipos de escritura. Siguieron utilizando la escritura *redonda financiera* que conocían, pero le dieron un *ductus* inclinado que recordase el aire del bastardo italiano. La inclinación hizo más cómodo el trazado de esta escritura, por lo que acabó gozando de un enorme éxito en el mundo del comercio y los negocios.⁴³ El éxito de la *civilité* entre las letras de molde, contribuyó notablemente también al éxito de la escritura *redonda*. De forma paradójica, una vez terminado el proceso constructivo de la *ronde* en Francia, volvió a formar parte del repertorio habitual de los manuales hispanos, con el nombre de *redondilla francesa* o simplemente *francesa*.

En algunas escuelas y colegios españoles y también de otros países, en los siglos XIX y XX, se llevó a cabo una peculiar segregación caligráfica de los alumnos, de la que todavía pueden encontrarse testimonios directos entre nuestros mayores. Consistía en instruir a las niñas en el aprendizaje de la letra *redondilla* y a los alumnos varones de la *bastardilla*. Una excéntrica costumbre que estaba muy extendida entre maestros y maestras de la época, que llevaba a considerar que había un cierto aire femenino en las formas más suaves y sinuosas de la *redondilla* y que había un ímpetu más viril en la robustez de la *bastarda*. Lo que llevó a que se decantasen por la enseñanza de una u otra en función de que el colegio o la clase fuesen masculinos o femeninos.

Son muchos los manuales de escritura y álbumes caligráficos españoles del s. XIX que se ocupan de la letra *redondilla*, en uno de ellos el calígrafo José Antonio Chápuli ofrece tres variedades distintas: una *redondilla inclinada*, curiosamente con una ligera inclinación hacia atrás; una *redondilla vertical*; y una *redondilla francesa*.⁴⁴

⁴² NESBITT. Op. cit. (p. 108)

⁴³ Ídem. (p. 110)

⁴⁴ CHÁPULI. Op. cit. (pp. 75-79)

7.2.3 Proporciones de la *redondilla* de Francisco Lucas

Francisco Lucas propone un modelo de *redonda* que influirá de forma decisiva en las *redondillas* que desarrollarán nuestros calígrafos en lo sucesivo. Sin embargo más adelante acabará siendo relegada a un plano secundario en álbumes y manuales; al fin y al cabo el objetivo principal de nuestra escuela caligráfica, fue el desarrollo de la escritura bastarda.

La *redonda* de Lucas no es una letra de ojo completamente circular por lo que no es la redondez, sino la verticalidad su característica principal. Tiene unas mayúsculas moderadamente ornamentadas y sus renglones están muy separados, aspectos que le confieren una traza muy elegante. Lucas propone unos modelos de *redondilla* y *bastarda* que son prácticamente idénticas en muchos aspectos, excepto en la inclinación y algunos detalles menores, como son el uso de una [ð] uncial, baja y tumbada que carece de ascendente pues su voluta no supera la altura del renglón y el acabado de algunos ascendentes como la [f] que pueden ser palos lisos, tener un pequeño remate o un bucle alto redondeado que Lucas denomina «ojico» o «cabecica» y que no ha de ser tan grande como el de abajo que forma la letra, mientras que los descendentes tienen asiento o zapata.⁴⁵ Divide en siete los principios o trazos en los que se descomponen los caracteres y establece que su altura ha de ser seis veces el ancho de los puntos y el ancho de la letra será cuyo blanco interior sea tanto como dos veces y media, de lo que se deduce que la letra es más ancha que la *bastarda* pero tampoco es completamente redonda.⁴⁶ El carácter ha de tener tres partes de largo por dos de ancho,⁴⁷ excepto [2⁴⁸, s] algo más estrechas y [m, x, y, v] que han de tener ancho doblado.⁴⁹

Con respecto al ligado establece algunas básicas reglas comunes también a la bastarda, pero advierte que hay que poner especial cuidado con el espaciado entre letras redondas y otras redondas o con rectas, que ha de ser algo menor, como por ejemplo que con la letra [a] pueden ligarse las siguientes: [e, f, g, h, i, m, n, o, p, q, r, 2⁵⁰, s, t, u, x, y, z, 3⁵¹].⁵²

Para la *redonda* se utiliza también pluma cuadrada, pero se reduce el ángulo que ha de adoptar su punta con respecto a la horizontal, lo que le confiere unos trazos gruesos más fuertes y vigorosos. Esta reducción del ángulo de la pluma, es posible gracias al corte oblicuo de la punta, lo que evita una postura forzada de la muñeca.

45 LUCAS. Op. cit. (fol. 49 v.)

46 Ídem. (fol. 46 v.)

47 Ídem (fol. 46 r.)

48 Variante redonda de [r].

49 LUCAS. Op. cit. (fol. 46 r.)

50 Variante redonda de [r].

51 Variante de [z].

52 LUCAS. Op. cit. (fol. 51 r.)

7.3 LOS ESTILOS DE ADORNO

Son muchos los tipos exóticos que han introducido los autores en sus manuales, como la *ronosa* de Iciar. Tipos de letra cuyos contornos había que dibujar, por no adaptarse a la modulación de la pluma, como explica el hermano Lorenzo Ortiz quien recomendaba que se esbozaran con una línea sutil de lápiz y luego se rellenasen con tinta. Pero uno de los testimonios más curiosos encontrados en todo el repertorio de los artes de escribir españoles, es este curioso «Sistema de inventar nuevas formas de letras» aparecido en su manual de 1696, donde se detalla de la siguiente forma: «Arte Nuevo muy curioso para saber inventar Innumerables formas de Letras diferentes»⁵³ propone a los discípulos ya experimentados y a los maestros un sistema que les permita disponer de más variedad de letras para el adorno. El sistema se basa en el principio de que todas las diferentes formas de letras se basan en una parte común y otros rasgos que van cambiando dándoles su personalidad propia, por ejemplo: «vna *m* consta de vn principio, tres piernas vnidas, y vn final : y esto es indispensable en la perfecta formacion del todo de esta *m*. Pero este principio, y este final puede recibir mucha variedad, como hazerlos agudos, ó redondos, ó bien proporcionados, &c. Y estas tres piernas, que han de estar vnidas, pueden recibir en su vnion mas ó menos abertura. Lo mismo podemos decir de su caído, ó bastardo, y también de su área, ó campo, que puede ser, ó lo proporcionado, ó mas, ó menos. Y tener las letras variedad en las partes, esta la cufa de la diversidad de las formas.»⁵⁴

7.3.1 Las escrituras góticas

La letra humanística tanto en su variante redonda como cursiva, convive durante mucho tiempo todavía con los distintos tipos de letra gótica, convirtiéndose en una cuestión de índole ideológica que calígrafos e impresores se terminen decantando por unas u otras.⁵⁵

Casi todos los manuales de escritura contenían alguna muestra de escritura gótica, su lugar estaba dentro del capítulo de las letras de adorno, ya que su uso como escritura corriente había desaparecido casi por completo. La escritura gótica comprende un conjunto variado de escrituras, que en surgieron de la degeneración de la escritura carolina y cuyo uso se extiende entre los años 1200 y 1500 aproximadamente, aunque en algunas zonas su vigencia perdurará más lejos en el tiempo. La escritura carolingia vino a unificar la escritura europea, que se encontraba fragmentada en distintas variantes nacionales, llegó a alcanzar este objetivo entre los siglos XI y XII, pero a finales de este último siglo tornaron de nuevo las divergencias locales. Esta diversidad unida a una nueva manera de entender la forma estética, explican la degeneración de la carolingia hacia las distintas variantes góticas.

De la misma forma que existe una afinidad estética entre la redondez de la carolingia y la arquitectura basada en el arco de medio punto, la letra gótica sufre un proceso de estilización

⁵³ ORTIZ. Op. cit. (p. 89)

⁵⁴ Ídem. (p. 90)

⁵⁵ MARTÍNEZ PEREIRA. Introducción del *Arte de escrevir de Francisco Lucas*. Op. cit. (p. 10)

similar al producido en la arquitectura con el arco apuntado y la bóveda de arista. Las principales características que definen la letra gótica son:

1. Existe un gran interés por resaltar la verticalidad de la escritura, de manera similar a lo que ocurre en la arquitectura. Una forma de hacerlo es reduciendo la distancia entre renglones, por lo que han de empequeñecerse necesariamente los rasgos ascendentes y descendentes, quedando reducidos a la mínima expresión, con ello la letra se vuelve muy ‘chupada’.⁵⁶
2. La anchura de estos trazos se corresponde con una cuarta o quinta parte de la altura de la minúscula, lo que confiere a esta escritura un ‘color’⁵⁷ muy oscuro. De hecho los anglosajones las denominan *black letters*, reservando el término *gothic* para la letra tipográfica de ‘paloseco’ de los siglos XIX y XX
3. La relación entre los trazos y los vanos sigue una monótona cadencia, cada trazo vertical es tan grueso como un vano o espacio, y así sucesivamente en una rígida alternancia, lo cual perjudica notablemente la legibilidad, al no resultar nada fácil la diferenciación de los caracteres. En esta interminable sucesión de gruesos palos verticales, la más perjudicada es la [*i*] latina que se confunde fácilmente con los trazos verticales de la [*u, n, m*] para evitarlo comienza a extenderse el uso de un pequeño rasgo encima de ella.
4. La [*d*] vertical carolingia es sustituida por la [*ð*] tumbada de tipo uncial y empieza a diferenciarse el uso de [*u, v*]

Por sus características estructurales la gótica no tiene una ‘cursividad’ fácil, especialmente la gótica de textura, por lo que tras la época de vigencia histórica pasa a formar parte del capítulo de letras de adorno de los manuales y álbumes de escritura.

Lorenzo Ortiz (1696) se declara partidario de esta letra, cuando afirma en su manual: «Soy especialmente aficionado a esta letra, y por esto quizá ha sido la que mas me ha costado de aprender, porque su formación tiene algo de dibujo, y son sus trazos tan fuera de lo común que verdaderamente dan que hacer».⁵⁸ Para su aprendizaje remite a los abecedarios que ofrecen Amphiareo e Iciar sobre ella. Y según su criterio el principio básico de su trazado consiste esencialmente en reducir a línea recta el cuarto de círculo con el que comienza y acaba esta letra.

Con el fenómeno de recuperación historicista de finales del s. XIX algunas corrientes estéticas de doctrina medievalizante favorecieron un repunte en el uso de las góticas, que acaba por convertir a la gótica en una letra de moda en la publicidad, la edición o la arquitectura. Según Cotarelo los tipos de letra gótica más extendidos en los artes de escribir, son la gótica de imprenta (refiriéndose a las genuinas variantes alemanas de la *fraktur* y *schwanbacher*), la francesa (se refiere a la gótica de textura) y la flamenca (una especie de gótica de textura profusamente decorada).

El calígrafo José Antonio Chápuli en su álbum de 1880 se refiere a la gótica de textura como inglesa o cuadrada y a las variantes alemanas como redondas.⁵⁹

⁵⁶ ‘Chupada’ es el término que se utiliza en el gremio de las artes gráficas para denominar una letra estrecha.

⁵⁷ ‘Color’ de un texto expresión que se utiliza en el gremio de las artes gráficas para explicar la mayor o menor sensación de oscuridad que proporciona un texto compuesto con caracteres más densos o de más mancha.

⁵⁸ ORTIZ. Op. cit. (p. 87)

⁵⁹ CHÁPULI. Op. cit. (p. 81)

7.3.2 La escritura latina, lapidaria o sepulcral

Para los hombres del Renacimiento es la arquitectura romana uno de paradigmas de la perfección técnica y la magnificencia artística alcanzadas por la antigua Roma, siendo la letra *romana capital cuadrada* o *romana monumental* uno de sus mayores logros constructivos. Muchos tratadistas del s. XVI han dedicado espacio en sus tratados a explicar la complicada geometría de la mayúscula latina.

Íciar sorprendentemente denomina a la capital romana como gótica (sic.) «La letra Gotica que propiamente es dicha Latina o Romana, fue muy usada en Roma, como aun hoy día se parece en las reliquias y ruinas de los edificios antiguos.» Dedicó varias planchas a reproducir la estructura constructiva de cada uno de los caracteres, inscritos en un cuadrado y un círculo, como ya lo hicieron antes calígrafos como Palatino, artistas como Alberto Durero⁶⁰, tratadistas como Geofroy Tory⁶¹ o matemáticos como Luca Pacioli.⁶²

Sobre las latinas o versales Francisco Lucas dice que «la traza propia dellas es de compas, la qual es tan prolixa y pesada...»⁶³, pero que para su uso como versales de los otros tipos de letra no cabe el uso de tal instrumento, bastaría con hacerlas razonablemente a ojo.⁶⁴ Se forman con dos fuertes trazos uno grueso y otro fino y su altura debe ser entre siete y ocho veces el ancho de su trazo grueso, siendo el delgado un tercio de éste.

En el s. XVII Casanova recomienda el uso de la letra latina en letreros, epitafios, sepulcros y capillas.⁶⁵ La vigencia de la escritura latina perdura hasta nuestros días como mayúscula de la letra romana de imprenta y sigue siendo una de las escrituras más utilizadas.

El hermano Lorenzo Ortiz la describe de esta forma: «La letra Latina es la primera, la mas magestuosa, y la mas común: este genero de letra está reducida al compàs, y à facer de sí todo sus partes...»⁶⁶ Considera que estas letras son en general elegantes, pero que trazadas de esta forma salen hermosas y ‘ciertas’ pero cuentan con poco «xarifo»⁶⁷. La versión *bastarda* es la misma letra, a la que puede aplicarse el mismo caído que a la minúscula y añadirle algunos rasgos de arranque y final más airosos.

La mayoría de los manuales españoles de escritura han incluido alguna sección e incluso algunas láminas con la *romana monumental* dentro del capítulo de letras de adorno, pero sobre la construcción y fundamento geométrico de la mayúscula romana la obra específica española más relevante es la del insigne grabador del s. XVIII Francisco Asensio y Mejorada, *Geometría de la letra romana...*⁶⁸ Como hicieron ya en el pasado Pacioli, Durero, Tory y otros muchos Asensio publica un opúsculo en el que describe de manera precisa su versión ideal de letra latina capital,

⁶⁰ DURERO, Alberto Op. cit.

⁶¹ TORY, Geofroy. Op. cit.

⁶² PACIOLI, Fr. Luca de. Op. cit.

⁶³ LUCAS. Op. cit. (fol. 89v)

⁶⁴ Ibídem.

⁶⁵ CASANOVA. Op. cit. (fol. 12 r)

⁶⁶ ORTIZ. Op. cit. (p. 85)

⁶⁷ Jarifo, fa. RAE (Del ár. hisp. *šaríf*, y este del ár. clás. *šaríf*, noble). 1. adj. Rozagante, vistoso, bien compuesto o adornado.

⁶⁸ ASSENSIO Y MEJORADA, Francisco. *Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula en 28 láminas finas, y su explicación*. Madrid, A. Ramírez, 1780.

bajo los parámetros estéticos de su momento. Cada una de las láminas del tratado está dedicada a las versiones mayúscula y también minúscula de cada carácter.

7.3.3 La letra *antiqua*

Con la denominación de antigua existe cierta confusión. Los primeros humanistas denominaron *antiqua* a la vieja escritura carolingia que habían visto en los códices y creyeron que era la escritura de Roma. Apoyados en esta creencia basaron en ella su nueva letra humanista por lo que esta pasó a denominarse también *antiqua*, así como también, la romana de imprenta o *romanilla*, basada en esta letra de mano.

Según Lucas la principal proporción de la letra Antigua es que sea cuadrada, es decir que tenga lo mismo de ancho que de largo.

Con respecto al espaciado entre los caracteres, establece las mismas reglas generales que con la *redondilla* pero indica que se debe poner especial cuidado en el espacio entre letras redondas cuando coinciden con otras redondas o con rectas, que ha de ser el mínimo posible.⁶⁹ Y finalmente las ligaduras que se permiten en la letra antigua son las siguientes: [ft, ct, ff, fi].⁷⁰ La escritura humanista o *redonda antigua* de mano tuvo todavía algún uso en los últimos códices, realizados después de la imprenta, aunque el triunfo de las escrituras bastardas la relegó al uso exclusivo de las prensas en forma de letra de molde.

7.3.4 La romana o *romanilla* de imprenta

Tanto la romana, o *romanilla de imprenta* como se la ha llamado en España, como la *grifa* son las versiones de imprenta de sus respectivas letras de mano: *redonda* y *bastarda*. Sus caracteres fueron dibujados por los tipógrafos de modo que sirviesen como modelos para abrir punzones a partir de ellos.

Hay dos circunstancias que hacen que el trazado manual con pluma de estas letras sea lento y dificultoso. La primera de ellas es que la esencia de estos caracteres está en haber sido delineados y no caligrafiados, lo que significa que aunque en ellos la mayor parte de sus formas estén inspiradas en la caligrafía, existen también otros rasgos que no surgen de manera directa del trazo de la pluma, si no más bien de la fantasía caprichosa del adorno. La segunda dificultad es que los caracteres de ambas letras están concebidos para ajustarse a la independencia del tipo de plomo, lo que les impide llevar cualquier sistema óptimo de enlace.

A pesar de la evidencia de que estas letras están moldeadas para un uso exclusivamente mecánico; muchos autores de Artes de Escribir insistieron en incluirlas en sus tratados de escritura. Su lugar estaba dentro del capítulo de caligrafía de adorno, y los maestros calígrafos intentan dar una fórmula para su escritura manual, no sin dejar de hacer gran hincapié en lo dificultoso de esta tarea. En la mayoría de las ocasiones no había otra forma de terminar estos caracteres más que

69 LUCAS. Op. cit. (fol. 81 r.)

70 Ídem. (fol. 80 r.)

intentando dibujar su contorno buscando hallar algún parecido. Sirvan de ejemplo las siguientes palabras de Lorenzo Ortiz acerca de las dificultades de formación de la romanilla: «*Esta letra es tan prolija, y enfadosa de formar, por hazerse de tantos golpes, y aver menester grandísimo tiento, y sosiego de pulso, que por esta razón es la mas difícil de todas, porque qualquiera defecto que tenga, luego dà en rostro, y hay muy pocos que la escriban perfectamente como ella debe ser*». ⁷¹

Como ya se ha dicho el origen de esta tipografía no es puramente caligráfico. Las minúsculas son una traslación al molde de la letra *antiqua*, es decir la versión humanista de la antigua carolingia que los humanistas creyeron haber sido la letra de Roma; mientras que las mayúsculas como ya hemos dicho anteriormente, están tomadas de la *romana capital cuadrada* lapidaria o *latina*. Los primeros tipógrafos humanistas hicieron una magnífica síntesis de ambos alfabetos, en una solución tan eficaz, que todavía hoy sigue siendo el principal vehículo de comunicación impresa. La tarea consistió en conectar estilísticamente un alfabeto capital de origen lapidario con otro minúsculo de origen caligráfico en una síntesis de estilo semejante. De las mayúsculas epigráficas tomaron las serifas triangulares, surgidas del surco triangular del cincel y las aplicaron a los apoyos y remates de las minúsculas, que perdieron de esta forma su referente caligráfico.

La tipografía romana fue por lo tanto, el intento de los primeros tipógrafos humanistas de evocar la esencia del mundo clásico romano a través de los caracteres de imprenta, en respuesta a la persistencia de los anticuados tipos góticos, que representaban para ellos una rémora del mundo medieval. A partir de este momento dicho emparejamiento se convirtió en una constante para todos los estilos tipográficos posteriores, hasta nuestros días.

Como muchos autores Olod (1766) incluye en su manual, algunas letras que no son propias de la pluma en un grupo denominado generalmente 'letras de adorno'; entre las que podemos encontrar las mayúsculas latinas o las de imprenta *grifa* o *romanilla*, estilos que no se adaptan en absoluto al trazado con pluma. Refiriéndose a la *romanilla* afirma que es la más común de todas las letras por encontrarse en la mayoría de los libros impresos, pero que es la más difícil de formar con la pluma, porque se hace de muchos tiempos, es «prolixa y enfadosa» [...] «y es menester grandísimo tiento y sosiego para hacerla con perfeccion». ⁷² Aún así explica que su principio constructivo es un círculo redondo para las curvas y un palo recto y vertical para las astas, y que la proporción debe ser tal que su altura sea seis veces del ancho de la pluma, en vez de siete como la *bastarda* de mano. ⁷³

Santiago Delgado (1799) reduce a sólo tres los estilos de letras que están en uso en Europa: *romano*, *grifo* y *bastardo*, de estas especies de letra afirma: «El más general es el Romano, del que usan todas las naciones de Europa, [...] por el que nos comunicamos en los papeles, y escritos públicos» Delgado atribuye este éxito al buen gusto de la caligrafía romana y añade que aunque son muchas las variantes de esta letra al gusto de cada lugar de Europa, los más agradables caracteres pueden hallarse en las impresiones de Cristóbal Plantino. ⁷⁴

⁷¹ ORTIZ. Op. cit. (p. 82)

⁷² OLOD. Op. cit. (p. 125)

⁷³ Ibídem.

⁷⁴ DELGADO. Op. cit. (p. 59)

7.3.5 La letra *bastardilla* de imprenta o *grifa*

Como ya mencionamos en el capítulo dedicado al origen de la bastarda, el estilo grifo o letra *grifa*, debe su nombre al apellido Grifo. Pero son dos los tipógrafos a quienes se atribuye dicha paternidad. El primero de ellos es Francesco Griffio (1450-1518), quien trabajó como grabador de punzones para el impresor veneciano Aldo Manucio. En esta oficina Grifo abrió los caracteres de la primera versión de molde de una *cancelleresca*, para que fuesen utilizados en la famosa edición en octavo de 1501 de autores líricos. Mientras que la mayoría atribuye el término *grifo* a la difusión que hizo de los tipos itálicos el impresor alemán afincado en Lyon Sebastián Griphius (1492-1556).

Como le ocurre a la romanilla, la letra grifa es una letra de imprenta que figura en los manuales de escritura en el capítulo de las letras de adorno, muy artificiosa y estilizada. Aunque su origen está también en la letra de mano, en su adaptación a la imprenta se alejó completamente del referente caligráfico. La *grifa* o «itálica de imprenta» incorpora en sus caracteres, remates en forma de gota o lágrima, que no le son propios al trazo natural de la pluma roma, ni tan siquiera de la pluma puntiaguda. Como ocurre también con los remates de la *romanilla*, la forma lobulada de estos terminales irá progresivamente acrecentándose en los diseños tipográficos de las *grifas* del Barroco.

Como ocurría con la *romanilla*, la mayoría de los calígrafos también la incluyeron en sus manuales en el capítulo de letras de adorno, y describen su trazado y uso.

Sobre ella escriben los maestros del s. XVI como Francisco Lucas (1570) que opina que ha de guardar las mismas proporciones que la *bastarda* cuando dice: «*Pôgo primero lo q toca à la letra del Grifo, aſi por ſer la más facil y acomodada en el eſcriuir de las letras curiosas , como por ſer letra procedida de la Bastarda.*»⁷⁵ Y recuerda su condición tipográfica: «*Vna de las letras q ſe eſcriuen cõ mas variedad, [...] y la cauſa es auerſe imitado del molde...*»⁷⁶

De la misma opinión es Juan de la Cuesta (1589), como puede verse en este pasaje en el que refiriéndose a la escritura *bastarda*, afirma que ha de seguir las mismas pautas que la cursiva de los impresores: «...y aſi digo que la verdadera forma de eſta letra es el miſmo tratiz que la curſiua de los impreſſores que dizen letra del grifo y de vna miſma manera ſe eſcriue la vna que la otra ſin diferir en ninguna coſa.»⁷⁷

Algunos autores del s. XVII como Morante (1624), consideran que la letra agrifada es muy buena para escribir cédulas reales e informaciones en derecho, donde es necesaria una letra muy lucida.⁷⁸ Casanova (1650) dijo de ella que era una letra difícil de enseñar y que su uso se restringía a las provisiones y cédulas reales. Dentro del repertorio de letras de su tratado de 1650, Casanova además de la *grifa*, menciona una escritura «agrifada» que no es más que una especie de solución «engerta», es decir híbrida, entre la *bastarda* de mano y la grifa de imprenta.⁷⁹ El hermano Ortiz (1696) se remite de nuevo a las pautas que da Casanova en su manual:

⁷⁵ LUCAS. Op. cit. (fol. 67 r.)

⁷⁶ Ídem (fol. 68 r.)

⁷⁷ CUESTA. Op. cit. (fol. 65 v.)

⁷⁸ MORANTE. *Segunda parte...* Op. cit. (fol. 27 v.)

⁷⁹ CASANOVA. Op. cit. (fol. 12 r)

«La letra Grifa, y Romanilla, no es otra cosa, que una imitación de los caracteres de el molde, de que usa la impreſſion, &c. Para eſcribirlas perfectamente, es neceſſario valerſe de pautas picadas, y de glaſſa, mayormente ſi ſe ha de eſcribir en pergamino; porque ſin eſto no ſe podrá eſcribir igual, ni la letra ſaldría cortada, en particular las mayuſculas, que ſe forman con muchos retoques, &c. En el eſpacio de renglón à renglón pide eſta letra menos anchura que la baſtarda: el molde le dà dos tantos eſcaſos del hueco del renglón; los eſcritores le dàn un poquito mas, con que queda la letra mas deſenfadada, y viſtoſa.»⁸⁰

En el s. XVIII Patiño (1753) dice de ella: «Eſta forma de letra executada con perfeccion, es muy hermoſa, y provechoſa: es ſemejante à la que uſan en las Imprentas de Flandes, y ſe usa de ella para diferentes coſas curioſas, y luſtroſas.»⁸¹ El caído que le corresponde es la quinta parte del cuadrante. Es un poco más inclinada a la izquierda que la *bastarda* legítima y más estrecha.⁸²

Olod (1766) la denomina *Bastarda de imprenta*, y reserva su uso a títulos de libros, privilegios, ejecutorias y otros papeles. Refiere algunas reglas sobre su formación y anima a que si no se consideran suficientes se acuda al tratado de Polanco, autor que parece tener en buena estima pero del que critica abiertamente sus excesos en la formulación de reglas: «Yo (aunque venero eſte inſigne autor, y Maéſtro) no puedo dexar de decir, que ſu inventiva fue muy prolixa, dilatada, de mucho trabajo, y de poco fruto, por quanto ſon tantas, tan ſutiles y de grande fatiga las medidas, que pone en cada letra de regla, y compás, que ſe necesita de mucho eſtudio para ſu formal inteligenſia...»⁸³ En cuanto a las proporciones ſon las mismas que la *bastarda* de mano, es decir ſus gruesos de 1/7 del ancho del renglón, aunque ligeramente más estrecha y junta que la *bastarda* de mano.⁸⁴ Alaba Olod los caracteres fundidos en Barcelona por ſu contemporáneo el maéſtro armero Eudaldo Pradell, quien peſe a «no contar con pericia alguna en el Arte de eſcribir» ſegún Olod, había fundido una *grifa* de gran primor que le llevó a ſer llamado a la corte para fundir tipos con el ſoporte de una penſión anual.⁸⁵

Anduaga y Garimberti (1781) ſe refiere en detalle, a los que ſegún ſu criterio, ſon algunos de los defectos de la *bastarda* de imprenta. El primero de ellos y el que le causa mayor fealdad, es que no haya igualdad en el paralelo de los caídos:⁸⁶ «El caído en las letras, es lo mismo que el cerco de las ventanas de un hermoſo palacio, las quales ſi no guardasen un corte igual y uniforme, y eſtuviesen únas inclinadas à la derecha, otras à la izquierda y algunas del todo à plomo, y ſucedieſe lo mismo à las columnas ó pilaſtras; por mas que la piedra del edificio y ſus adornos fueſen muy exquisitos, resultaría una fachada ridícula.»⁸⁷ El ſegundo defecto es la falta de igualdad entre letras afines; como el que existe entre algunas letras que debieran ſer más parecidas como [*n*, *u*], o en los cuerpos de las ſiguientes: [*a*, *b*, *d*, *q*]. Pero estima que el defecto más notorio es el que ſe refiere a la diſtancia entre letras. Para reſolver tal problema ſugiere dos métodos; el primero conſistiría en la utilización de eſpacios finos para colocar entre las letras;⁸⁸ y el ſegundo conſiste en

80 ORTIZ. Op. cit. (p. 81)

81 PATIÑO. Op. cit. (p. 77)

82 Ibídem.

83 OLOD. Op. cit. (p. 122)

84 Ídem. (p. 123)

85 Ídem. (p. 122)

86 ANDUAGA. Op. cit. (p. 88)

87 Ídem. (p. 89)

88 Ídem (p. 94)

pedir a los ‘abridores de letras’, que al justificar las matrices de imprenta, limen su borde izquierdo de modo que salgan cinco variantes de cada carácter, para que se utilicen según las letras que coincidan a continuación. Para guardar los nuevos tipos surgidos, recomienda a los impresores que dividan los cajetines de cada carácter en otros cuatro departamentos más. Según Anduaga los cajistas no tardarían mucho tiempo en acostumbrarse al empleo de las cinco distancias, sin provocar demora alguna en los trabajos.⁸⁹

Delgado y Herrero (1799) al describir los tipos de caracteres impresos, establece que la letra llamada comúnmente *bastardilla* o *grifa*, tiene este nombre por el impresor francés «Sebastián Grif», y es usada en ediciones públicas y privilegios; y que se utiliza en ese momento para resaltar un discurso o sentencia, mezclada con la romana.⁹⁰



89 ANDUAGA. Op. cit. (p. 94)

90 DELGADO. Op. cit. (p. 59)

8

MEDIDA Y PROPORCIÓN
DE LA *BASTARDA ESPAÑOLA*

8.1 EL TAMAÑO DE LA ESCRITURA

Desde antiguo era frecuente que los distintos tamaños de las letras se denominasen en función de los renglones de escritura que entraban en una plana, por lo que se hablaba de plana de ‘a ocho’ porque cabían ocho renglones, plana de ‘a doce’ porque lo hacían doce, &c.

La ordenación de los tamaños de la escritura en distintos órdenes o tamaños, servía principalmente como base de un sistema progresivo de aprendizaje, recomendado por la mayoría de los autores de todas las épocas; que consistía comenzar a practicar en un tamaño grande, habitualmente la llamada pauta de ‘a ocho’, para continuar con los más pequeños. Como explica Esteban Ximénez (1789) empezar con el tamaño grande de ocho renglones por plana, facilita que los aprendices vean con facilidad los tres efectos de la pluma, ya que en los tamaños más pequeños no se perciben con tanta claridad.¹ Añade que el ritmo adecuado de aprendizaje consistía en practicar cuatro planas por la mañana y otras cuatro por la tarde.

La costumbre hizo que con el tiempo se acabaran generalizando algunos de estos tamaños. El tamaño de la letra está limitado por el movimiento que pueden abarcar los dedos de forma cómoda y natural, de ahí que el mayor para uso en las escuelas fuera el de la pauta de ‘a ocho’. De ella surgen los demás tamaños, como se explica más adelante.

La pluma de ave tenía que ser adecuada al tamaño de la escritura en función del grosor de su cañón por lo que las plumas de oca o ganso eran adecuadas para los tamaños pequeños, mientras

1 BUENO. Op. cit. (p. 32)

que las de buitre, de cañón mucho más grueso, lo eran para los grandes tamaños. En la escritura de libros de iglesia, en los que sus caracteres pueden alcanzar gran tamaño, se solían utilizar también cálamos gruesos y plumas metálicas. Sarabia y Lucas usaron planas de 10 renglones. Casanova en el s. XVII establece que sus alumnos practiquen sobre varios tamaños desde las planas de 9 hasta las de 36.

Diego Bueno (1690) Siguiendo las enseñanzas de Cicerón, Caramuel, Morante y Casanova, afirma que para enseñar con brevedad a escribir no hacen falta más que cuatro tamaños de letras que son: «gruesa de ocho renglones, mediana de doce, medianilla de diez y ocho, y delgada de veinte y siete renglones por plana, por razón de ser números proporcionales».²

El hermano Ortiz (1696) amplía a cinco los órdenes o tamaños en los que se basa su enseñanza. Hasta que en el s. XVIII aumentaría todavía más la gama de tamaños, como explican en sus manuales algunos autores de la época como Polanco (1719), Olod (1766) o Patiño (1753); este último explica que en las escuelas de su tiempo se usaban hasta ocho tamaños: la primera regla, con la que se empieza a enseñar y de la surgen las demás, es el tamaño de *ocho*, la segunda regla o tamaño de *doce*, la tercera o de *quince*, la cuarta o de *dieciocho*, la quinta de *veintidós*, la sexta de *veintiséis*, y la séptima y última de *treinta*. Patiño añade: «En las Escuelas del número de Madrid usan de ocho Pautas, ó Reglas para enseñar à sus Discípulos, cuyos nombres son como se sigue: de à ocho, de à doce, de à quince de à diez y ocho, de à veinte y dos, de à veinte y seis, de à treinta, y sobrerregla; y aún algunos aumentan à estas referidas otras dos mas, hasta el tamaño de quarenta, siguiendo a Polanco; y con las que usan de quebrados llegan a doce. Los Religiosos de la Madre de Dios en sus Escuelas Pías tienen reducidos todos los tamaños à quatro, y con la de 'sobrerregla' son cinco...»³ Olod (1766) remata diciendo que los escolapios de Madrid hacían comenzar a los niños con la de *a doce*, en vez de la de *a ocho*, como era la costumbre más extendida.⁴

Según Palomares (1776) el tamaño mayor de pautas, falsas reglas o cisqueros debía ser de doce renglones por plana, porque si no, como dice Lucas, el discípulo habría de tener la mano de un gigante.⁵ Tamaño que recomienda también para la escritura corriente.

Mariano Carderera (1858) recomienda a los maestros no excederse con la práctica de tamaños gruesos y medianos, que cansa y disgusta a los niños, y no se utilizan más que para titulares; por lo que es necesario, en cuanto se pueda, pasar al trazado de caracteres finos.⁶

Antonio Castilla (1866) critica también el hecho de que los niños al imitar letras de tamaño grande, y debido a que los dedos no tienen la suficiente extensión, se acostumbren de forma errónea a mover la muñeca y el brazo. Así que cuando los alumnos abandonan la cuadrícula, desaparecen la igualdad, el paralelismo y la proporción en la escritura, pues sólo se les ha enseñado a pintar letras. Por ello se muestra firme en la voluntad de contribuir a remediar este mal, reconociendo también los esfuerzos en este sentido de algunos autores como Alverá Delgrás.

La pauta de a ocho es la primera y de la que salen los demás tamaños. Olod, explica que los tamaños más pequeños van surgiendo de la división del renglón de la pauta de *ocho* en partes

² BUENO. Op. cit. (p. 29)

³ PATIÑO. Op. cit. (p. 30)

⁴ OLOD. Op. cit. (p. 97)

⁵ PALOMARES. Op. cit. (p. 87)

⁶ CARDERERA. Op. cit. (p. 404)

iguales. Por ejemplo; la pauta de *quince* en dos, la de *veintiséis* en cuatro, la de *treinta* en cuatro partes y media, &c.

De lo que se deduce que el nombre de las pautas no se debe al número de renglones que caben en cada pliego, sino del número de veces en que se divide el renglón primigenio de *a ocho*, y de las cuáles tomando siempre otras ocho, se van obteniendo los siguientes tamaños. Por ejemplo la pauta Segunda o de *a doce* suele tener quince renglones y se llama así porque la medida de su renglón surge de dividir el de *a ocho* en doce partes de las que se toman ocho.⁷ Por lo que podríamos decir que los tamaños de letra responden a una complicada cadencia aritmética, cuya proporción debe tener más que ver con la tradición que con la lógica matemática

8.1.1 La pauta primigenia de 'a ocho'

La pauta de *a ocho* es el primero de los tamaños que debían intentar los niños y el fundamento de todos los demás. El ancho del renglón de 'a ocho' es la medida a partir de la cuál se obtienen todas las demás, y que representaremos en adelante con la letra griega *eta* (H, η) por tener un valor de 8 en el sistema griego de numeración, así mismo abreviaremos la medida del renglón de cualquier tamaño con la letra (R). Tanto Aznar de Polanco (1719), como Gabriel Fdez. Patiño (1753) y Fr. Luis de Olod (1766) explican de forma precisa en sus manuales, sendas fórmulas para la obtención de la medida de la pauta primigenia de 'a ocho':

- Polanco: «...se ha de tomar vna tercia de vara, que los Achitectos llaman un pie ; y se dividirá en diez y seis partes que llaman dedos : Luego se han de tomar tres dedos de estos , y se dividirán en quatro partes iguales; y vna de ellas ha de ser el altura de la regla de ocho...»⁸
- Patiño (1753) refutando a Polanco explica: «Para ajustar el ancho que debe tener cada renglón se tomará tres dedos de los doce , que tiene una quarta de vara , y se dividirán en siete partes iguales, y tomando dos de estas siete será justamente el dicho renglón de esta Pauta ; y no como dice el autor Don Juan Polanco , que los reparte en quatro , y toma una , y dexa sin la justa proporción que requiere , y se practica generalmente en la Corte.»⁹
- Olod sigue la misma fórmula de Patiño y explica que la medida del renglón surge de tomar un palmo o cuarta parte de una vara, que se divide en doce dedos, de los que se tomarán tres, que a su vez se dividirán en siete partes, de las que se tomarán dos.¹⁰

Si las medidas aproximadas de las distintas unidades son las siguientes: una *vara* castellana = 835 mm; un tercio de una vara es un *pie* = 278 mm; y un *palm* la cuarta parte de una vara = 208 mm; obtendríamos los siguientes resultados:

- Polanco: $[(278 / 16) \times 3] / 4 = 13,025 \text{ mm.}$
- Patiño y Olod: $[(208 / 12) \times 3] / 7 \times 2 \approx 14,9 \text{ mm.}$

7 OLOD. Op. cit. (p. 99)

8 AZNAR DE POLANCO. Op. cit. (fol. 20 v.)

9 PATIÑO. Op. cit. (p. 31)

10 OLOD. Op. cit. (p. 97)

Como se puede comprobar estas dos fórmulas conducen a resultados ligeramente diferentes de la medida de un renglón de ‘a ocho’ (η). En el siguiente cuadro se concretan los distintos tamaños obtenidos a partir de la medida inicial, según la descripción de Patiño y Olod y las supuestas medidas erróneas de Polanco:

	Nombre de la pauta	Nº de renglones	Ancho del renglón (R)	Ancho de la calle (C)	Polanco
1ª	Pauta de ocho (η)	8	$R = 1 \eta$	$R + 3/5 R$	$\eta/8$
2ª	Pauta de a doce:	10	$R = 2/3 \eta$	$2 R$	$\eta/12$
3ª	Pauta de a quince:	12	$R = 1/2 \eta$	$2,5 R$	$\eta/15$
4ª	Pauta de a veintidós:	15	$R = 2,5 \eta / 8$	$3 R$	$\eta/22$
5ª	Pauta de a veintiséis:	19	$R = 2 \eta$	$3R + 1/4 R$	$\eta/26$

Cuadro 2 Tamaños de renglón según Patiño y Olod.

8.2 LA PAUTA DE LA *BASTARDA ESPAÑOLA* Y SU EVOLUCIÓN

La pauta es una estructura formada por líneas horizontales y verticales, que sirve de armazón a la escritura y que ayuda a establecer la proporción y el trazado de una letra uniforme y regular. Desde los comienzos de la formulación de la *bastarda* española, la pauta para su trazado se ha mantenido prácticamente invariable, siendo enunciada de la misma forma por casi todos los autores españoles. Esta unidad de criterio en una cuestión tan importante, como la proporción entre las partes, ha sido uno de los aspectos que más ha contribuido al fortalecimiento del estilo nacional; no se puede decir lo mismo sin embargo, respecto del ángulo de la escritura que ha sufrido mayores discrepancias.

La pauta de letra *bastarda española* consiste en un grupo de cuatro líneas horizontales que delimitan tres espacios iguales llamados *cuerpos*. El espacio más alto está destinado a albergar los astiles superiores de los caracteres, el central llamado renglón, el cuerpo de la letra minúscula; y el último y más bajo, los astiles descendentes. El renglón es llamado también por algunos autores ‘cuerpo’ o ‘caja’, por lo que resulta conveniente advertir, que ambos términos tienen uso en la cercana jerga tipográfica pero refiriéndose a conceptos muy distintos, lo que puede llevar a confusión.¹¹ Las líneas verticales, equidistantes e inclinadas que atraviesan a las horizontales, reciben el nombre de *caídos*. Como ya se ha visto, Rufino Blanco y otros autores contemporáneos admiten la existencia de una interpretación vertical de la escritura *bastarda* española, en cuyo caso estas líneas son completamente verticales. La distancia entre los caídos determina el ancho de los caracteres y suele corresponder a la mitad de uno de estos cuerpos; lo que nos proporciona una letra minúscula estrecha, cuyo módulo es doble de alta que ancha.

¹¹ En la jerga tipográfica el término ‘cuerpo’ se refiere a una de las dimensiones del bloque de metal en que están fundidos los caracteres y que se corresponde con la altura total de la letra, incluidos los rasgos ascendentes y los descendentes; el término ‘caja’ se refiere a una especie de cajón plano y muy compartimentado donde se guardan ordenados por suertes los caracteres tipográficos de plomo.



fig. 17. Esquema de tamaños propuesto por Aznar de Polanco, partiendo desde la pauta de ocho, en adelante.

La estructura de la pauta y la proporción entre las partes, constituye el conjunto de características privativo más relevante de la *bastarda* española, que le ayuda a distinguirse de otras escrituras. Con respecto a la inglesa, en relación al ancho de los caracteres, la inglesa tiene un módulo todavía más estrecho que la *bastarda española* y los astiles mucho más largos hasta alcanzar dos veces del cuerpo de la minúscula.

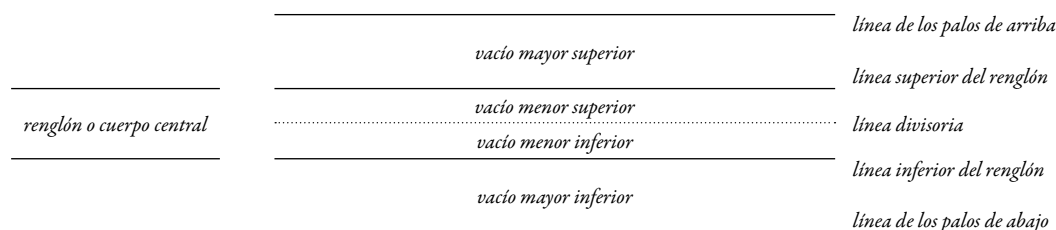


fig. 18 Pauta tradicional de la *bastarda* española, modelo de Ricardo Díaz de Rueda.

Juan de Icíar (1553) parece admitir que un exceso en la longitud de ascendentes y descendentes favorece a la escritura: «...haze ventaia ala corpulencia del renglon»; sin embargo, después se muestra más partidario de que estos rasgos sean iguales y que midan igual que el renglón: «A mi iuyzio feria quitar ala proporción lo que legitimamēte de fu parte le cabe: porque feria dezir que no he de fubir ni descender el asta o infra el renglón mas de otro tanto quanta es fu latitud del renglō, no es otra cosa, fino que entre las ascencencias y descencencias delas letras que tuuieren astas, y la corpulencia de fu renglō, se guarde la proporcion llamada æqualitatis, o la fescupla, como plaze a Palatino enel superior excessō dela [f].»¹²

Pedro Madariaga (1565) cree también que los cuerpos han de ser iguales, aunque en las muestras acerca los renglones de modo que acaban superponiéndose ascendentes y descendentes; como puede verse en los gráficos de la p. 151, donde aparecen dos renglones de escritura.¹³

Francisco Lucas (1570) denomina «cuerpo general del renglon o de la letra» a la parte central de los caracteres comprendida entre las líneas del renglón, y establece que las letras que rebasan el cuerpo general han de hacerlo otro tanto por encima o por debajo.¹⁴

Espina (1795) designa también a la pauta como '*quadricula*'. Está compuesta por cinco horizontales para dar cuerpo a la escritura y otras líneas transversales llamadas *caídos*, que sirven para dar inclinación. De las cinco horizontales, dos forman la calle del renglón, una en medio, otra por encima y otra por debajo; que denomina de abajo arriba: *inferior, primera, segunda, tercera y superior* y a los respectivos huecos que se forman: *inferior, primero, segundo y superior*.

Iturzaeta (1827) utiliza una nomenclatura más explícita, denominando a las líneas de arriba a abajo: 1. *línea superior de los palos*, 2. *línea superior del renglón*, 3. *línea de división*, 4. *línea inferior del renglón*, 5. *línea inferior de los palos*. Se llaman *vacíos* a los espacios entre estas líneas. Díaz de

¹² ICÍAR. *Libro subtilísimo...* Op. cit. (fol. Kiiij r.)

¹³ MADARIAGA. Op. cit. (p. 151)

¹⁴ LUCAS. Op. cit. (fol. 16 r.)

Rueda (1849) utiliza esta misma nomenclatura a la que añade los nombres de los espacios entre las líneas: al superior del renglón lo llama *Vacío Mayor Superior*, dentro del renglón le siguen el *Vacío Menor Superior* y el *Vacío Menor Inferior* y finalmente el destinado a los descendentes *Vacío Mayor Inferior*.

Folguera y Plandolit (1852) introduce algunas ligeras diferencias en los nombres de los vacíos; que en orden descendente son: *vacío alto* al primero, *vacío segundo*, *vacío primero* y *vacío bajo*.¹⁵ Incorpora los nombres de los ángulos que se forman con la intersección de las líneas horizontales y los caídos aparecen distintos ángulos que denomina de forma particular tomando el nombre de la horizontal en la que tienen su vértice.

Esta completa descripción acaba siendo aceptada por los autores posteriores. Sirva como muestra de pauta de la *bastarda* española, la propuesta por Ricardo Díaz de Rueda siguiendo la tradición, que puede verse en el esquema de la *fig. 9*. No aporta más novedad que la particular denominación de las líneas y los espacios que la forman, pero sin alteraciones de lo sustancial. Consta de tres cuerpos delimitados por cinco líneas horizontales que denomina de la siguiente manera: a la más alta la llama *línea de los palos de arriba*; a la siguiente por debajo *línea superior del renglón* que marca la altura de las minúsculas; *línea inferior del renglón* es la línea de base o de apoyo, tanto de minúsculas como mayúsculas; entre estas dos últimas, una línea central llamada *línea divisoria*, cuyo uso ya recomendaba Iciar y que sirve como referencia para el trazado de algunos caracteres como la *s* o la *z* y de los enlaces entre letras; y finalmente por debajo de todas, la *línea de los palos de abajo*. Entre estas líneas se forman unos espacios llamados: *vacío mayor superior*, *vacío menor superior*, *vacío menor inferior* y por último *vacío mayor inferior*. Además de estas líneas horizontales habría que añadir las líneas *oblicuas* o *caídos*. Rufino Blanco es todavía más preciso y divide los espacios superior e inferior en dos partes más respectivamente, lo que deja la pauta dividida en un total de seis espacios.

8.2.1 El espacio entre renglones

De lo visto anteriormente se deduce que pauta básica tradicional de la *bastarda española* tiene *calles* con el doble del ancho del renglón. Mantener constante esta proporción a medida que va creciendo el tamaño de la escritura, implicaría que el ancho de las calles acabase resultando excesivo a la vista, por lo que algunos autores han propuesto una modificación de este esquema inicial buscando una compensación, que consistiría en ir reduciendo el ancho de las calles a medida que aumente el tamaño de la escritura.

Como ya se ha explicado, resulta de gran utilidad en este punto servirse del concepto de tipográfico de *ojo*, que aunque no es un concepto utilizado por los calígrafos de ninguna de las épocas, sirve perfectamente para explicar la proporción entre calle y renglón. En tipografía se denomina *letra de ojo grande* a la que tiene los ascendentes y descendentes cortos en relación con el cuerpo central; y *letra de ojo pequeño* a la que los tiene más largos.¹⁶

¹⁵ FOLGUERA Y PLANDOLIT. Op. cit. (p. 4)

¹⁶ Para indicar el espacio entre líneas, se utiliza en tipografía el término de interlineado o interlinea, cuya naturaleza es completamente distinta debido a su origen mecánico.

Icías (1553), siguiendo a Palatino como en otras muchas cuestiones, establece que entre versos el espacio ha de ser de dos cuerpos de renglón, para evitar que topen los ascendentes y descendentes desfigurando la escritura; sin embargo puntualiza cómo los impresores utilizan otra proporción más reducida de tan sólo poco más de un cuerpo, siendo suficiente debido a que los astas de los caracteres impresos tienen poco más de medio cuerpo de renglón.¹⁷ Icías lo explica de la siguiente forma:

«¶ La tercera parte en que ha lugar la proporcion, es en los interuallos o distancias que comúnmente en la escriptura se halla: que como tengo presupuesto son quatro. El primero y mas notable es la distancia de renglon a renglon, de la qual Palatino y otros escriptores ponen esta regla. ¶ Segun deuida proporcion y buena geometria, la distancia de verso a verso, o de renglon a renglō ha de ser de dos cuerpos. quiere decir la regla, que de vn renglon a otro ha de hauer mayor espacio que es la corpulencia de cada renglō por si, segun su latitud. La razon en que se fundan los autores de la regla aun que ellos no la ponen, es bien fabella. Yo creo que es esta. Como sea verdad, que por las reglas precedentes hayamos dado, conforme al parecer de Palatino y de otros a quien seguimos, vn cuerpo a los excessos de las letras que tienen astas. Si el espacio de entre los renglones fuese menos de los dos cuerpos que la regla manda las astas que descenden del renglon superior, es forçado se topen con las que suben del inferior, haciendo entre si vna liga peor que las de las çarças. E así por euitar la deformidad que de aquí resultaria, es necesaria al menos tanta distancia quanta la regla nos amonesta. Pero si bien miramos en ello, buena parte de los estampadores no dexan mas distancia entre verso y verso de vn cuerpo o poco mas. Y no por esto diremos que van contra la regla, pues guardan el fundamento della. Porque hallaremos que los dichos moldes no dan a los excessos de las astas ascendientes y descendientes, mas del medio cuerpo de su renglon.»¹⁸

Lucas (1570) introduce por primera vez en la pauta tradicional, un sistema de compensación en relación con el tamaño de la letra. Establece que si la letra que se escribe es grande; que entre renglón y renglón haya dos veces el tamaño de una [a] o menos, si la letra es mediana el mismo ancho y antes más que menos, y si fuere pequeña de dos veces y media a tres y a lo sumo cuatro. Considera que las letras «sueltas» en el sentido de adornadas con rasgos, necesitan más espacio que las «llanas» o sencillas.

Diego Bueno (1690) retoma este sistema de compensación. Con el objeto de que según su criterio, los rasgos ascendentes y descendentes no rebasen en exceso y produzcan interlineados desproporcionadamente espaciosos en las letras grandes. Los tamaños mayores, que denomina «Grueso y Mediano» deben tener los ascendentes y descendentes como la mitad del renglón y en los tamaños más pequeños el doble. Mucho más adelante el sistema volverá a ser recogido por Antonio Castilla Benavides (1866) estableciendo una longitud de ascendentes y descendentes proporcional al tamaño, de modo que se corresponda con 6/5 de la altura del renglón en el primer tamaño; 10/5 en el segundo y tercero; y hasta 15/5 en el cursivo.

Juan de la Cuesta (1589) se refiere de la siguiente manera a los blancos de la escritura: «... se sepa regla muy cierta para escriptura con verdadera arte y medida la distancia que ha de auer entre renglon y renglón y entre fillaua y fillaua, y entre parte y parte o dicion (palabra).»¹⁹ [...] «... se ha

¹⁷ ICÍAR. *Arte Subtilissima...* Op. cit. (fol. Kvij r.)

¹⁸ Ídem. (fol. Kvj v.)

¹⁹ CUESTA. Op. cit. (fol. 47 v.)

de dar al blâco y espacio de entre los renglones dos cōpafes del rēglō. [...] dos cōpafes y medio de la letra y aun es mucho.»²⁰ Es partidario de que ninguna de las letras con ascendentes o descendentes pase de la mitad del blanco que tiene el renglón por arriba y por abajo, para que no se junten con los rasgos de las de otro renglón. Lo que proporciona una letra de ojo grande.

Morante (1624) presenta un modelo de letra que se aleja de las demás bastardas, propone una *letra de ojo pequeño*, con una pauta de calles anchas, para que se puedan alargar los palos de forma airosa. Las calles de las muestras de Morante equivalen a tres o cuatro cuerpos de renglón, haciendo que ascendentes y descendentes ocupen al menos dos de ellos, procurando evitar que se superpongan.

Algunos autores se mantienen fieles a la proporción de una calle del doble del renglón, suficiente para albergar de forma justa los caracteres ascendentes y descendentes. Sin embargo añaden una pequeña cantidad que evitaría que cuando coinciden en el mismo espacio, no lleguen a tocarse.

Fiel a al talante científico de su manual Aznar de Polanco (1719) precisa de manera exacta esta cantidad añadida: «...ò lo que ha de aver entre línea, y linea donde fē ha de formar esta letra, que llaman Derechos ò Renglones [...] y el espacio que ha de aver de renglón à renglón que llaman Calle, ha de fer la altura, y tres quartos de la letra.»²¹ Le siguen Patiño (1753) quien aporta su propia cantidad estableciendo que el espacio de sus calles ha de ser tanto como el renglón y tres quintas partes más de él;²² y Luis de Olod (1766) que partiendo del principio básico de que ascendentes y descendentes deben todos iguales, en cuanto a la proporción sigue, como en otras muchas cuestiones, el criterio de Patiño.²³

Ximénez (1789) es también partidario de este añadido, pero no precisa ninguna cantidad, limitándose a decir que la distancia de renglón a renglón más proporcionada sea del doble del ancho del renglón, o un poco más para que no se tropiecen los palos de los caracteres.²⁴

Palomares (1776) partidario de la observación e imitación de muestras bien cuidadas, como en otras cuestiones no aporta precisión a la medida. Establece que la distancia entre renglones debe ser de dos cuerpos, pero en otro punto del manual, deja libertad a que el discípulo elija entre el más riguroso de dos altos, o el de tres, según prefiera.

Castilla Benavides (1866) hace notar que aunque de forma teórica se aprenda la pauta española con calles del doble del renglón, en la práctica suele aumentar la anchura de las calles: «Hemos enseñado a hacer que los palos altos y bajos sean el doble del cuerpo de la letra, para que luego en el cursivo sean mucho más largos.»²⁵ Más adelante establece de partida que la calle ha de tener $6/5$ del renglón en el primer tamaño, $10/5$ en el segundo y tercero y hasta $15/5$ en el cursivo.²⁶

20 CUESTA. Op. cit. (fol. 48 r.) (por errata aparece 84)

21 AZNAR DE POLANCO. Op. cit. (fol. 20 v.)

22 PATIÑO. Op. cit. (p. 31)

23 OLOD. Op. cit. (p. 97)

24 XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 19)

25 CASTILLA. Op. cit. (p. 35)

26 Ídem. (pról. p. XIV)

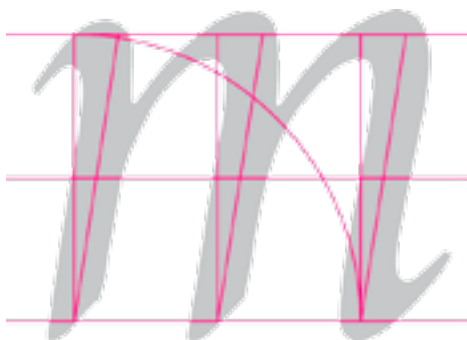


fig. 19 Esquema básico de la *bastarda* española. Esta estructura con el doble de largo que de ancho, que se mantiene prácticamente invariable a lo largo de todo el periodo de la escuela caligráfica española. La distancia entre caídos coincide con el espacio entre las patas de una [m] minúscula.

8.3 PROPORCIONES DE LOS CARACTERES

El primer autor que se ocupa en España de formular la letra *cancilleresca* es Juan de Icíar, pues aunque menciona la *bastarda* en alguna de sus láminas, la letra que propone en realidad todavía una *cancilleresca* de perfiles muy agudos. Según Icíar las proporciones de la *cancilleresca* son estas: «La letra Cancellaresca bien compaffada y medida, requiere obseruar la proporciõ y forma de vna figura quadrada que tenga quafi al doble mas en lo largo que en lo ancho: porque formando-la de quatro æqualitatero perfecto, mas parefceria letra mercantjuol, quanto a la proporcion , q cancellerefca. Efto fe entendera, tirando dos lineas derechas igualmente diftantes fegun la grandeza dela letra que quifieramos hazer ,enefa manera.»²⁷

Para Francisco Lucas (1570) la proporción de los caracteres consiste en lo siguiente: «*Para cuyo entendimiento es de fãber que la buena forma confifte, en que el ancho, largo, y gruefso de las letras fea tan proporcional lo vno a lo otro , que en ninguna manera fe confunda, eftorue, ni afee, y que efte cada vna deftas partes tambiẽ concertada , y preuenida...*»²⁸ Establece como norma general que las letras tengan el doble de largas que de anchas, las letras sencillas como: [a, n], algo menos que el doble de largo que de ancho, mientras que [m, x, y, z] tienen el doble de ancho que las otras.²⁹ Sin embargo parece que a Lucas no le preocupa en exceso la exactitud: «*Y hafẽ de aduertir q el poquito, ò menos, afi en efto como en todo lo contenido en efte libro, no es de inconueniente. Porque no pienfen algunos q en excediendo algo va perdido todo.*»³⁰

Cuesta (1589) cree que la *bastarda* ha de ser larga y delgada y la longitud de la letra no ha de tener menos de cinco veces el grueso de la pluma, proporción con lo que peca de gruesa y considera que es más lozana con una proporción de seis gruesos.³¹

²⁷ ICÍAR. *Arte Subtilfima...* Op. cit. (fol. Ci v.)

²⁸ LUCAS. Op. cit. (fol. XI v.)

²⁹ Ídem. (fol. 12 v.)

³⁰ Ídem. (fol. 13 r.)

³¹ CUESTA. Op. cit. (fol. 45 r.)

A partir de Ignacio Pérez (1599), la proporción de la letra se aligera levemente. Pérez afirma que el cuerpo de la *bastarda* ha de ser tan alto como siete gruesos de pluma y que el hueco interior de las letras sea de dos gruesos, los que resulta un ancho de cuatro gruesos de pluma, es decir una proporción de 4:7, que no llega ser el doble. Pérez lo expresa de esta forma:

«Esta letra bastarda llamada antiguamente cancelleresca, tiene siete tamaños del gruesso de la linea reta que la pluma ha menester para escriuirla su hueco proporcionado son dos negros del gruesso, y lo mismo terna de vna letra a otra por blanco los palos della, tengo por cosa muy cierta, que no ay medida en ellas mas de la que mejor pareciere a la vista del buen ojo: mas porque no aya de todo punto confusion, en esto foy de parecer que tengan vno, y vn quarto del tamaño de la letra, sus principios y cabeças nacen de ocho letras, que son a, b, m, e, o, v, s, t de los quales falen todas las demas letras...»³²

Diego Bueno (1690) distingue entre tres tipos de letras en función del ancho que ocupan: «El espacio, que ha de tener de pierna a pierna las letras, que se componen de lineas rectas, es tres compases del gruesso de la misma letra. El hueco, o ancho de las letras se reduce a tres espacios diferentes, el primero mediano o de la, a, que sirve para estas a, b, c, d, e, g, h, n, o, p, q, r, s, t, u. El segundo el de la m, que sirve para estas m, x, y, v, z, porque requiere mas anchura, y capacidad. El ultimo es el de la i, que sirve para estas i, l, f, j, que necesitan de mucho menos espacio, que todas las demas.»³³

Casanova (1650) cree que la proporción de la letra es su principal ornato y por ello añade mayor precisión a esta proporción, al tener en cuenta que la inclinación altera las proporciones entre anchura y altura. Así que si el trazo grueso de la letra ha de tener 1/8 del renglón, debido al desplazamiento inclinado de la pluma su corte debe ser algo mayor acercándose al 1/6 del renglón. De la misma forma Diego Bueno (1690) establece también que el grueso de la letra ha de tener un octavo del ancho del renglón, y el corte de la pluma un sexto.³⁴

Algunos autores del s. XVIII mencionan de forma expresa que el ancho de la letra debe ser la mitad de la altura, como Antonio Espina (1753) o Patiño (1753) quien explica que para ajustar la distancia entre caídos se procederá como sigue: «Tómese con el compás la altura, o ancho del renglón, que se ha dicho de esta Pauta de a ocho, y un poquito mas, como cosa de un octavo del referido renglón, y aumentando esta partecita, todo junto es el ámbito, o espacio, que han de tomar, o tener los tres caídos, en que se forma una m; de forma, que con esta medida se han de tirar otras dos lineas transversales paralelas a la primera, que declinó el caído que se dixo, y entre las tres componen el ancho de dicho renglón, y el octavo mas que se aumentó, y queda justamente en Arte y proporción.»³⁵ Como en tantas otras ocasiones Olod (1766) sigue al pie de la letra el texto de Patiño y explica para determinar la distancia horizontal entre caídos toma como referencia la medida del renglón más un octavo, cantidad determina las distancias de los tres caídos de una [m], por lo que la distancia entre caídos es la mitad.³⁶

32 PÉREZ. Op. cit. (fol. 8r)

33 BUENO. Op. cit. (p. 29)

34 Ibidem.

35 PATIÑO. Op. cit. (p. 31)

36 OLOD. Op. cit. (p. 98)

Polanco (1719) habitualmente proclive a la precisión geométrica, explica de la siguiente forma la relación de proporción de los caracteres:

«Para la inteligencia de la Theoria , ò expeculacion, que pongo adelante del Arte científico de Escribir , es preciso saber primeramente, que las dimensiones de que es compuesta la letra formada, ò trazada en la superficie plana de vn papel en rigor Geométrico, son dos : conviene a saber Longitud y Latitud , que es largo, y ancho : y aunque adelante en algunas partes lo llamo grueffo, al que dexa señalado la pluma con la tinta , llamole así para darme a entender , y dar el espacio , y proporcion, que ha de tener cada letra; porque para que las letras tengan grueffo , ò cuerpo , necesitan rigurosamente de ser mazizas, como lo son las Matrices de las Imprentas ; y entonces le asistirá la tercera dimensión , llamada profundidad , de que es compuesto qualquiera cuerpo , ò solido , como dize Euclides en la definición primera del Libro II. Para trazar las Letras de qualquier Forma, se ha de saber: lo primero , levantar vna Perpendicular , sobre otra qualquier linea Recta, tirada en un Papel, Tabla Pared, ò cosa semejante ; saber formar vn Triangulo equilatero , hazer vn Triangulo Rectangulo, saber tirar vna Linea paralela a otra qualquiera propuesta linea...»³⁷

Otros autores menos proclives a la precisión geométrica lo resuelven de una forma más expedita. Palomares (1776) opta por una forma más simple que se limita a decir que las letras con ascendentes deben tener dos cuerpos, como: [p, d, q, l] &c; mientras que las que tienen ascendentes y descendentes como: [f, f] han de tener tres.³⁸ Y en la misma línea, su seguidor Ximénez (1789) lo despacha con que todas las letras deben guardar una misma anchura que es la mitad del alto del cuerpo de las letras.³⁹

Y finalmente los autores del s. XIX que simplifican la forma de expresar esta proporción con algunas ligeras diferencias. Folguera y Plandolit (1852) dice que los caídos facilitan la rectitud de los palos y su inclinación, la anchura y distancia de las letras, y su separación debe ser de medio renglón. Iturzaeta (1820) que establece la distancia entre caídos como la mitad de la altura del renglón, pero tomada sobre la perpendicular; Alverá que toma la distancia sobre la oblicua y medida en la perpendicular al caído y Antonio Castilla (1866) que explica que la distancia de trazo a trazo ha de ser la mitad de la altura de la [i] medida sobre la horizontal.⁴⁰

8.3.1 Relación de proporción entre ancho del trazo y la altura del carácter

La letra *bastarda española* es una escritura recia y de contraste pronunciado, por lo que la proporción entre la altura de la letra y el grosor de los trazos que la forman, debe ser reducida.

La primera *cancilleresca bastarda* descrita por Iciar resulta excesivamente tosca, pues propone que el espacio interior de la [n] debía ser tan ancho como un solo trazo de pluma, proporción que más que de una *bastarda* parece propia de una gótica de textura, cuyo grueso se corresponde habitualmente con una cuarta o una quinta parte de la altura del cuerpo.

³⁷ AZNAR DE POLANCO. Op. cit. (fol. 2, 3)

³⁸ PALOMARES. Op. cit. (p. 121)

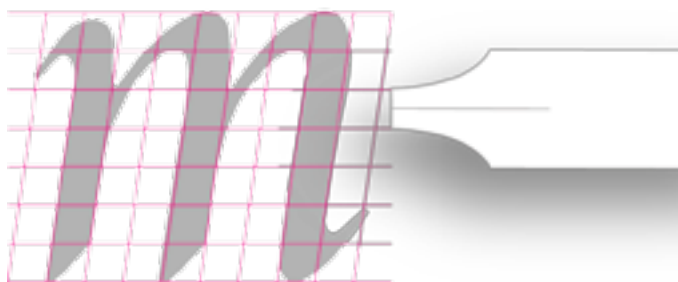
³⁹ XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 19)

⁴⁰ CASTILLA. (Prólogo, p. XIV)

Francisco Lucas (1570) establece una proporción similar manteniendo la altura de cinco anchos, pero amplía el ancho de los caracteres doblando su espacio interior. Denomina «cuerpo general del renglón o de la letra» a la parte de los caracteres comprendida entre las líneas del renglón, y establece que ha de medir tanto como cinco puntos de la pluma.⁴¹ Las letras que rebasan el cuerpo general de la letra han de hacerlo otro tanto por encima o por debajo.⁴² Añade que el blanco que ha de quedar en medio de cada letra como [*a, o, n*], &c. Sea de trazo a trazo como dos veces el ancho de los puntos.⁴³

A partir del modelo de *bastarda* de Ignacio Pérez (1599) la proporción de la letra se aligera todavía un poco más y se establece en siete gruesos de pluma, con el hueco interior de las letras de dos gruesos, como puede verse en la figura adjunta. A partir de este momento la mayoría de los autores utilizarán la proporción de un *cuerpo* de siete gruesos. Como Lorenzo Ortiz (1696), que como la mayoría, propone un *cuerpo* de siete gruesos de la pluma, pero asegura que sólo merece la pena tener cuidado en esta cuestión en los tamaños mayores, pues en los pequeños lo considera imperceptible. Y cómo la escritura cursiva es por lo corriente menuda, Ortiz considera que no se debe prestar excesiva atención a esta cuestión.⁴⁴

fig. 20 Relación de proporción propuesta por Ignacio Pérez en 1599, con un carácter bastardo de 1/7 del cuerpo del renglón y un espacio interior de dos gruesos.



Casanova y su seguidor Diego Bueno⁴⁵ establecen que el corte de la pluma ha de ser de un sexto para que debido al sesgo el trazo grueso de las letras alcance un octavo del ancho del renglón. Espina (1753) y Patiño (1753) estipulan también que el ancho de los puntos de la pluma sea tanto como una séptima parte del renglón. Sin embargo, Patiño puntualiza a los que como o Casanova, Bueno o Polanco prefirieron ocho, advirtiendo que dicha proporción de ocho es en realidad debida al sesgo, lo que puede inducir a confusión.⁴⁶ Como puede deducirse de esta controversia, aún partiendo de una misma relación entre el grueso de los puntos de la pluma y ancho del renglón, el ancho final del trazo grueso de la escritura depende de dos parámetros distintos: la ángulo de la escritura y la de la pluma, tomadas ambas con respecto a la vertical. Si se incrementa la primera

41 LUCAS. Op. cit. (fol. 13 r.)

42 Ídem. (fol. 16 r.)

43 Ídem. (fol. 13 r.)

44 ORTIZ. Op. cit. (p. 19)

45 BUENO. Op. cit. (p. 29)

46 PATIÑO. Op. cit. (p. 42)

disminuye el grosor del trazo; y si lo hace la segunda aumenta. Para tratar de resolver este asunto Aznar de Polanco (1719) establece la proporción de su escritura a partir de un paralelogramo rectángulo de proporción que denomina «sexquiltera» y que equivale a 2:3 ó 4:6 y en cuya diagonal se han de asentar los puntos de la pluma (ver esquema de la *fig. 4*).

Es en el modelo de escritura de Fr. Luis de Olod (1766) donde mejor pueden constatarse las divergencias de criterio en cuanto a la nueva forma de interpretar las proporciones de la escritura *bastarda moderna*, siendo la proporción una de las características que más alejan a la ‘*entrerredonda*’ de la *bastarda* tradicional. Como es sabido el modelo de escritura propuesto por Olod es una escritura *pseudo-redonda*, que cómo él mismo define es un híbrido de *bastarda* y *redonda*. Este autor define el ancho de los caracteres de forma independiente, comenzando por la [*a*] para la que estipula ha tener un ancho de cinco gruesos de pluma por siete de alta, con un hueco interior de tres gruesos por tanto; de lo que resulta una letra de proporción 5:7 muy ancha y redonda.⁴⁷

En el s. XIX los autores otorgan distintas proporciones a la escritura. Iturzaeta y Varela (1844) establecen que la pluma tenga la quinta parte de la altura del renglón,⁴⁸ Alverá Delgrás la sexta parte y Antonio Castilla (1866) sigue fiel a la corriente tradicional de la séptima parte.

8.4 LA FORMACIÓN DE LOS CARACTERES

Desde Iciar todos los tratadistas han dedicado un capítulo a la estructura y construcción de los caracteres, intentando aportar un conjunto sistemático de reglas para su formación. La mayoría de estos sistemas se basan en la descomposición de los caracteres en elementos básicos simples, llamados *principios* o *radicales* que se combinan entre sí para formar las letras.

8.4.1 Sistemas constructivos basados en los tipos de trazo

Los primeros autores del s. XVI establecen sistemas de construcción de los caracteres basados en el trazo. Clasificando los caracteres según trazo, de entre los tres básicos, que interviene en su formación. El primero de ellos es Juan de Iciar (1553) se ocupa de estas reglas entre los folios Bvj-Bvii de su *Arte Subtilísima...* donde asegura que del primer principio o «trato» (trazo) grueso, surgen las siguientes letras: [*a, b, c, d, f, g, h, k, l, o, q, s, f, x, y, z*], y también la [*e*] según algunos como «baptista» (refiriéndose a Palatino). Y que el restante alfabeto: [*i, e, m, n, p, r, t, u*], nace del segundo «trato» que se hace con sólo el tajo de la péñola.⁴⁹ Dicha esta explicación inicial comienza un recorrido alfabético explicando la traza pormenorizada de cada una de las letras.

Acerca de la [*s*] *baja*, Juan de Iciar recomienda expresamente que el bucle inferior se trace mayor que el de arriba, para lograr así un mejor asiento del carácter.

⁴⁷ OLOD. Op. cit. (p. 102)

⁴⁸ VARELA. Op. cit. (p. 11)

⁴⁹ ICÍAR. *Arte subtilísima...* Op. cit. (fol. Bvj r.)

Lucas (1570) establece un sistema de construcción de los caracteres basado también en los trazos, definiendo los siguientes seis principios: 1. Un trazo rectangular como dos veces cuadrado, con el se comienzan: [*b, d, f, h, l*]; 2. Otro igual pero de mano derecha a izquierda, con el se comienzan: [*a, c, d, g, q, s*]; 3. Una raya acostada de abajo arriba, con la inclinación de la letra, con el que se comienzan: [*c, i, m, n, p, r, z* (*r rotunda*), *v, u*], ; 4. Un trazo inclinado redondo como media [*c*] se comienzan: [*o, y, g*]; 5. Un trazo derecho de arriba abajo, con el se comienza la [*t*]; 6. Un trazo curvo de abajo arriba inclinado hacia la derecha, con el se comienzan: [*x, y, z*]. (hay un pequeño grabado con los trazos).⁵⁰ Lucas establece una segunda clasificación de letras dividiéndolas en dos grupos, en el primero las que se trazan de una sola vez: [*a, b, c, e, g, h, i, l, m, n, o, q, r, z* (*r rotunda*)⁵¹, *f, s, v, u, y, z*], y en el segundo, las que se forman con dos trazos: [*d, f, g, p, t, x*].⁵² Recuerda Lucas en la formación de la [*c*] que el bucle inferior ha de ser mayor que el superior, sobre la [*t*] recuerda que el palo debe ser ligeramente más alto que el resto de las letras y que los trazos finales de [*y, z*] pueden alargarse a voluntad cuando están al final de las palabras.

Al igual que Francisco Lucas, Joseph de Casanova (1650) mantiene que la mayoría de las letras de la escritura *bastarda* se han de formar de un solo golpe excepto: [*d, f, p, t, x*] que necesitan dos, aunque en la escritura liberal se pueden hacer de uno solo. Denomina principios radicales a las letras: *a, b, m* por lo que considerar que en ellas se encierran las formas de las demás letras.⁵³

Juan de la Cuesta (1589) establece también un sistema basado en los trazos y añade una explicación acerca de cómo intervienen en el arranque o final de las letras. Según Cuesta, el trazo llamado *cuadro* (grueso) sirve para empezar las letras: [*a, b, c, d, g, h, l, q*], para acabar estas: [*r, y, z, z*], y para empezar y acabar estas otras: [*s, f, f, x*]. El trazo delgado, *sesgo* o *corte* sirve para comenzar las letras siguientes: [*i, m, n, p, r, u, y*] y para acabar estas: [*a, c, d, e, g, h, l, m, n, p, q, u*], aunque las siguientes: [*p, q*] acaban con el sesgo de mayúsculas. La *columna* o *línea* es para comenzar la letra: [*t*].⁵⁴

8.4.2 Sistemas constructivos basados en principios radicales

Los sistemas constructivos de los manuales a partir del s. XVII comienzan a utilizar el concepto de *principio radical*, asentados en la idea de que la forma simple de algunas letras, sirve como base para la formación de las demás. El sistema suele completarse con otra segunda clasificación, consistente en dividir a las letras entre las que se trazan a partir de los *principios radicales*, llamadas *uniformes*; *mixtas* que se pueden trazar añadiendo al *principio radical* algún trazo; y las que son completamente *irregulares*.

Como en otras muchas cuestiones el H. Lorenzo Ortiz (1696) se reconoce seguidor de los preceptos de Casanova y afirma que todas las enseñanzas sobre la escritura están fundadas en su manual.⁵⁵ Quizás por ello Ortiz no ofrece apenas reglas para la formación de los caracteres. Or-

⁵⁰ LUCAS. Op. cit. (fol. 14 r.)

⁵¹ Este tipo de [*r*] con forma de [*z*] es propio de la escritura gótica *rotunda*.

⁵² LUCAS. Op. cit. (fol. 16 r.)

⁵³ CASANOVA. Op. cit. (fol. 15 r.)

⁵⁴ CUESTA. Op. cit. (fol. 40 r.)

⁵⁵ ORTIZ. Op. cit. (p. 81)

tiz estima que las dos letras que «hacen forma» son solamente dos: [*m*, *a*]; de la [*a*] salen las siguientes: [*c*, *d*, *e*, *g*, *q*]; de la [*m*] salen las siguientes: [*n*, *u*, *i*, *h*, *r*, *t*]; otras son: [*s*, *v*, *x*, *y*, *z*] y [*p*, *b*, *o*].⁵⁶

Diego Bueno (1690) considera que todas las letras se pueden formar a partir de la [*o*, *i*, *f*]; y que conociendo bien la formación de éstas se pueden formar todas las demás del alfabeto. [...] Es muy curiosa, y dista mucho del criterio de otros autores, la explicación que aporta para la formación de algunas letras irregulares que casi todos consideran de manera independiente. Estima Bueno que las siguientes: [*s*, *x*, *z*] pueden construirse a partir de la *radical* [*o*] imaginándola rota en cuatro pedazos y componiendo luego con ellos estas letras. La [*x*] se formaría entonces con las dos mitades de la [*o*] en orden contrario, de esta forma: de [*o* + *c*]. Atribuye también a la mitad izquierda de la [*o*] ser el origen de [*c*], [*e*], y curiosamente también de la [*r*], con lo que le aplica a esta letra una estructura curva insólita.⁵⁷ Como los autores anteriores, clasifica también las letras entre aquellas que se pueden hacer de un solo golpe de pluma como: [*a*, *b*, *c*, *g*, *h*, *i*, *l*, *m*, *n*, *o*, *q*, *r*, *f*, *s*, *v*, *u*, *y*, *z*], y las restantes: [*d*, *f*, *p*, *t*, *x*, *e*] que se hacen con dos.

Para Fr. Luis de Olod (1766) los principios de todas las letras son estas: [*a*, *b*, *m*, *v*]; de la [*a*] salen: [*d*, *g*, *c*, *q*, *e*, *s*, *o*]; de la [*b*] salen: [*f*, *h*, *l*]; de la [*m*] salen: [*n*, *i*, *p*, *r*, *t*, *u*]; y de la [*v*] consonante o ‘corazón’ salen: [*x*, *y*, *z*].⁵⁸

El doble sistema de Anduaga (1781) se basa en la clasificación los caracteres de la *bastarda* en tres categorías llamadas *uniformes*, *irregulares* y *mixtas*; y en tres principios constructivos. El *primer principio* es la letra [*i*], las letras *uniformes* del primer principio son: [*u*, *l*, *t*, *f*, *y*]; las *mixtas*: [*v*, *j*].⁵⁹ El *segundo principio* es la letra [*r*], con las siguientes letras *uniformes*: [*n*, *m*, *h*] y las siguientes letras *mixtas*: [*p*, *k*].⁶⁰ El *tercer principio* es la letra [*c*], con las siguientes letras *uniformes*: [*o*, *a*, *d*, *b*, *q*], las siguientes *mixtas*: [*e*, *g*, *x*, *d* (vuelta)].⁶¹ Por último un grupo de letras *irregulares* que no están sujetas a ningún principio: [*s*, *x*, *z*, *y*, *v* (de corazón)]. Y una clasificación final, en relación a la apertura, con un grupo de letras *abiertas de primera clase*: [*r*, *e*, *x*]; y otro de segunda clase: [*z*, *y*, *v* «de corazón»].⁶²

Fr. Antonio Espina (1795) al igual que sus precedentes, establece también los mismos tres *principios* o *radicales*, aunque con alguna pequeña diferencia respecto de las letras que se obtienen a partir de cada uno de ellos: el *Primer Principio* o de la [*i*] del que derivan: [*u*, *t*, *l*, *b*, *v*, *j*, *f*, *y*]; el *Segundo Principio* o de la [*r*] del que salen: [*n*, *m*, *h*, *p*, *k*]; y *Tercer Principio* o de la [*c*] del que se forman: [*o*, *g*, *v*, *a*, *d*, *q*, *e*, *d*]. Diferencia entre [*g*] de anillo o de enlace; letras irregulares son: [*s*, *z*], [*x*] cruzada, diferenciando así la otra forma de ser trazada con doble [*o*, *c*] y las [*y*, *v*] llamadas «de corazón», es decir que forman un ángulo agudo en el extremo inferior.⁶³

Como ya es conocido, Palomares (1776) se muestra muy reacio a ofrecer instrucciones de cualquier tipo, se limita a dar una recomendación muy elemental referente a su altura, y que con-

56 ORTIZ. Op. cit. (p. 11)

57 BUENO. Op. cit. (p. 28)

58 OLOD. Op. cit. (p. 109)

59 ANDUAGA. Op. cit. (p. 2)

60 Ídem. (p. 7)

61 Ídem. (p. 10)

62 Ídem. (p. 18)

63 ESPINA. Op. cit. (p. 73)

siste en que las letras que tienen palos ascendentes o descendentes, como [*p, q, d, l*] deben tener dos cuerpos de altura, mientras que la [*f*] o la [*j*] *ese larga* deben tener tres. Es tanta la importancia que concede a la calidad de las muestras, que afirma que el buen gusto de los caracteres sólo se consigue con la imitación repetitiva de los buenos modelos hasta «tinturarse intelectualmente de ellos»,⁶⁴ arremetiendo contra todos los que han intentado explicar la formación de las letras a través de reglas matemáticas como Durero en el pasado, o Polanco en su tiempo. En relación a la construcción de los caracteres lo más relevante de Palomares es también de carácter estético y se refiere al uso de letras finales adornadas llamadas caudatas, que consisten en variantes de adorno de las letras minúsculas, a las que se añaden rasgos terminales más largos y libres. Este tipo de letras pueden usarse al final de un periodo o línea, tanto en la letra *grifa* como la *bastarda*.

Francisco de Iturzaeta (1827) estima como muy oportuno el trabajo de simplificación realizado por Torío de la Riva, consistente en despojar al *bastardo* de muchos de los rasgos caprichosos e innecesarios, hasta lograr el carácter sencillo y esencial que le caracteriza. Sin embargo cree que todavía podrían eliminarse algunos rasgos innecesarios más, como las «zapatillas» de apoyo. Ve en la simplificación de la escritura muchas ventajas, como son mayor regularidad y claridad, pero considera también un aspecto novedoso, como es el que a partir de un *bastardo* sencillo pueda construirse una versión tipográfica más clara y definida.⁶⁵ Sin embargo, la inclinación de Iturzaeta por las reglas, le lleva a formular un sistema muy preciso de formación de los caracteres.

Partiendo en primer lugar de la clasificación de las letras entre regulares e irregulares. *Irregulares* son: [*s, v, x, z*]; y *regulares* todas las demás.⁶⁶ Establece cuatro *principios radicales* que son: [*i, r, c, o*]. *Primer principio*: [*i*] de la que se derivan: [*b, f, j, l, u, t, y*]; *Segundo principio* [*r*] de la que se derivan: [*m, n, h, p* (abierta y cerrada)]; *Tercer principio* [*c*] se derivan: [*a, d, q, g*]; *Cuarto principio* [*o*] se derivan: [*e*]. Por último respecto a su figura y estructura, las letras pueden ser *rectoaltas*: [*i, u*]; *rectobajas*: [*i, j*]; *semicurvas*: [*a, q, d, w, v, p*]; y *curvas*: [*o*].⁶⁷ Iturzaeta introduce también ciertas modificaciones en algunos caracteres, como desterrar los odiosos palotes, que lejos de soltar y ejercitar la mano, parecen inventados para entorpecer el ligado, ya que obligan a levantar la pluma en cada trazo.⁶⁸ Los ascendentes son ejecutados con unos bucles cerrados; eliminar los trazos curvos en el arranque de las radicales: [*i, r*], por lo que considera que la letra [*l*] se construye a partir de una [*r*]. Suprime algunas letras que supone contrarias al espíritu de la cursiva como la: [*g*] de anillo o redonda; la [*v*] derivada del primer principio y la curva ya que sólo se admite su uso como consonante; la [*y*] basada en la [*v*] «de corazón»; la [*x*] de aspa trazada de un golpe; la [*ð*] con rasgo vuelto y la [*p*] cerrada ya que liga peor que la abierta.⁶⁹

Tomás Varela (1844) para su alfabeto simplificado pensado para el uso de personas zurdas, que denomina filosófico, divide como tantos otros los caracteres en *uniformes, mixtos e irregulares*,⁷⁰ y en cuatro principios que contienen algunas diferencias con el resto de los autores. *Primer Principio*: [*l*] de la que surgen: [*i, u, f, j, t, y*]; *Segundo Principio*: [*r*] de las que surgen: [*n, m, h*];

64 PALOMARES. Op. cit. (p. 13)

65 ITURZAETA. *Arte de escribir la letra española*. Op. cit. (p. 13, Nota I)

66 Ídem. (p. 58)

67 ITURZAETA. *Caligrafía para los niños...* Op. cit. (pp. 8-12)

68 ITURZAETA. *Arte de escribir la letra española*. Op. cit. (p. 20)

69 Ídem. (p. 16)

70 VARELA. Op. cit. (p. 15)

Tercer Principio: [*d*] de la que salen: [*a, q, x*]; *Cuarto Principio*: [*e*]; de la que sale la uniforme: [*c*] y la mixta: [*s*]; considera como irregulares: [*b, v, k, p, o, z*].⁷¹

El sistema de Ricardo Díaz de Rueda (1849) es muy similar al de Iturzaeta y establece que hay tres tipos de letras minúsculas: a) *Uniformes*, las más sencillas que guardan semejanza con su raíz; b) *Mixtas* o compuestas, las que se forman de las uniformes más algún trazo o variación; c) *Irregulares* las que se desvían mucho de las uniformes y no están sujetas a reglas exactas. Las raíces o principios son tres: [*i, r, c*] con las que se forman tanto las letras *uniformes* como las *mixtas*. a) *Primera radical* [*i*] de la que surgen las uniformes: [*t, u, l, f, y*]; las mixtas: [*v, j*]. b) *Segunda Radical* [*r*] de la que surgen las uniformes: [*n, m, h, p*]. c) *Tercera Radical* [*c*] de la que surgen las uniformes: [*a, o, q, b, d*], otras mixtas: [*e, g, ∂* (vuelta), *f* (larga), *x* (de dos *c* enfrentadas)]. Las letras irregulares son: [*s* (corta), *x* (de aspa), *z, v* (de corazón)].

Juan Folguera y Plandolit (1852) clasifica también las letras, —tanto mayúsculas como minúsculas— en *regulares* e *irregulares*. Las radicales para este autor son tres: [*i, c, o*]. *Primera Radical* la [*i*] de la que derivan: [*r, n, ñ, m, u, t*]; *Segunda Radical* es la [*c*] y de la unión de ella con la primera radical salen: [*e, l, h, b, a, d, q, j, y, g, f, p, s*]. Considera que «la [*l*] es una [*e*] de doble altura», lo que le confiere un marcado bucle superior); *Tercera Radical* es la [*o*] de ella sale la [*v*] (por lo que podemos ver que este autor tiene una concepción bastante redondeada de esta letra). Entre las letras irregulares están las siguientes: [*x, z, s* (ligada)].⁷²

8.4.3 Sistemas constructivos basados en grupos radicales

Mariano Carderera (1858) Introduce un concepto nuevo de dividir las letras en *interiores* y *exteriores*. La *interiores* son las que no rebasan la altura del renglón y pueden ser a su vez iniciales, medias o finales; y las *exteriores* las que rebasan el renglón por arriba, por abajo o por ambas partes.⁷³ Conforme a este sistema progresivo se clasifican los caracteres de la siguiente forma: *Primera categoría*: [*i, u, n, m, r, v, c, o, a, e, x, z, s*]; *Segunda categoría*: [*t, l, b, h, d*]; *Tercera categoría*: [*q, p, j, g, y, f*].⁷⁴

Antonio Castilla (1866) Examinando la forma de los caracteres, concluye en un principio básico consistente en que la forma de las letras se basa en la sencilla combinación de la elipse u óvalo y la línea recta, y se muestra sorprendido de que ninguno de sus predecesores haya caído en la cuenta de tan elemental principio. De esta manera se anticipa a la tendencia general que consiste en entender la escritura de forma simplificada, como propusieron los partidarios de la escritura vertical y la *script*. A partir de este descubrimiento establece nueve rudimentos básicos o *radicales* para la construcción de la letras, que consisten en distintas combinaciones de los trazos básicos rectos y curvos.⁷⁵ Antonio Castilla clasifica los caracteres en los siguientes grupos *radicales*: [*i, u, t*]; [*r, n, m*]; [*c, e, a*]; [*l, b, j, y, f*]; [*d, q, g*]; [*h, k, p*]; [*v, w, s, x, z*].⁷⁶

⁷¹ VARELA. Op. cit. (pp. 14-18)

⁷² FOLGUERA Y PLANDOLIT. Op. cit. (p. 7)

⁷³ CARDERERA. Op. cit. (p. 387)

⁷⁴ Ídem. (p. 398)

⁷⁵ CASTILLA. Op. cit. (p. 141)

⁷⁶ Ídem. (p. 144)

A comienzos del s. XX Rufino Blanco (1902) siguiendo la línea de los anteriores, confecciona el sistema más completo. Según su criterio los caracteres de la escritura pueden estar formados por trazos rectos, curvos o mixtos. Los trazos de grueso mediano suelen ser rectos y tanto los gruesos como los sutiles, se usan poco en la letra española. Los trazos curvos tienen forma de elipse o de una sección de ella. Existen dos tipos de letras en cuanto a su formación: a) *simples* o *radicales*; b) y *derivadas*. Las *radicales* son la [i, r, c, o, l, j]. Entre las *derivadas* se encuentra por ejemplo la [u] que surge de dos *ies*. La [n, m, ñ] surgen de la radical [r]. La [a] surge de la unión de [c + i]. La [q, p] son similares a la [a] y la [n] respectivamente, pero con sus astiles inferiores prolongados. La [t] es como la l sin bucle y con travesaño. El caso de la [t] merece especial atención. Tradicionalmente la [t] minúscula había sido una letra sin ascendente, la altura de su travesaño no superaba el cuerpo del renglón. Así continúa siendo en la letra tipográfica, tanto en versiones itálicas como redondas, romanas o de ‘paloseco’. Sin embargo a partir del s. XIX algunos autores comienzan a proponer una [t] más alta, con el astil tan largo como el de una [l] solución que ha acabado por imponerse y que es la que utiliza la mayoría de la gente en la actualidad, lo cual no resulta demasiado ortodoxo.



fig. 21 Lámina primera del manual de Tomás Varela, en la que se resumen los principios radicales para la formación de los caracteres de la letra española.

Sistemas basados en trazos										
Juan de Iciar (1553)		Primer «trato» grueso					Segundo «trato» sesgo			
		a, b, c, d, f, g, h, k, l, o, q, s, f, x, y, z, (e)					i, e, m, n, p, r, t, u			
Lucas (1570)		grueso izq>der	grueso der<izq		medio abajo>arriba			curvo arriba arriba	medio arriba abajo	curvo arriba arriba
		b, d, f, h, l	a, c, d, g, q, s		c, i, m, n, p, r, z (r rotun- da), v, u			o, y, g	t	x, y, z
Juan de la Cuesta (1589)		grueso				sesgo				columna o línea
		a, b, c, d, g, h, l, q	r, y, z, z̃	s, f, f, x	i, m, n, p, r, u y	a, c, d, e, g, h, l, m, n, p, q, u	t			
Antonio Castilla (1866)		i, u, t	r, n, m	c, e, a	l, b, j, y, f	d, q, g	h, k, p	v, w, s, x, z		
Sistemas basados en principios radicales										
		Primer Principio		Segundo Principio		Tercer Principio		Cuarto Principio		Irregulares
Ortiz (1696)		m	n, u, i, h, r, t	a	c, d, e, g, q					s, v, x, y, z, p, b, o
Bueno (1690)		o	s, x, z	i		f				
Olod (1766)		a	d, g, c, q, e, s, o	b	f, h, l	m	n, i, p, r, t, u	v	x, y, z	
Anduaga (1781)	uniformes	i	u, l, t, f, y	r	n, m, h	c	o, a, d, b, q			s, x, z, y, v (de corazón)
	mixtas		v, j		p, k		e, g, x, ð			
Espina (1795)		i	u, t, l, b, v, j, f, y	r	n, m, h, p, k	c	o, g, v, a, d, q, e, d			s, z, x, y, v (de corazón)
Iturzaeta (1827)		i	b, f, j, l, u, t, y	r	m, n, b, p (abier- ta y cerrada)	c	a, d, q, g	o	c, e	s, v, x, z
Tomás Varela (1844)	uniformes	l	i, u, f, j, t, y	r	n, m, h	d	a, q, x	e	c	b, v, k, p, o, z
	mixtas								s	
Díaz de Rueda (1849)	uniformes	i	t, u, l, f, y	r	n, m, h, p	c	a, o, q, b, d			s, x, z, v (de corazón)
	mixtas		v, j				e, g, ð, f, x (de c en- frentadas)			
Folguera (1852)		i	r, n, ñ, m, u, t	c	e, l, h, b, a, d, q, j, y, g, f, p, s	o	v			x, z, s (ligada)
Sistemas basados en grupos radicales										
Mariano Carderera (1858)		Primera categoría				Segunda categoría		Tercera categoría		
	Interiores	i, u, n, m, r, v, c, o, a, e, x, z, s				t,				
	Exteriores					l, b, h, d		q, p, j, g, y, f		
Rufino Blanco (1902)	Simples o radicales	i, r, c, o, l, j								
	derivadas	u, n, m, ñ, t								

Cuadro 3 Resumen de los sistemas basados en principios radicales de algunos de los autores expuestos.

8.4.4 La construcción de las mayúsculas

Sobre el trazado de las versales, capitales o mayúsculas, que acompañan a la minúscula *bastarda* has mayor disparidad de criterios. Están los que prefieren unas letras más llanas o sencillas y los que las prefieren más decoradas.

Según Cuesta (1589) en la construcción de las mayúsculas sólo intervienen los trazos *grueso* y *sesgo* y no se usa la *columna* o mediano. Pero para que esto sea posible hay que alterar la posición de la pluma para que el trazo delgado salga completamente horizontal y el grueso vertical.⁷⁷

Casanova siguiendo a Francisco Lucas establece dos series de mayúsculas, unas más contenidas a las que denomina llanas, y otras con más «rasgos y vueltas» cuyo uso es lícito en las firmas y el comienzo de los escritos, pero que no se debe continuar con ellas y retornar a la fórmula llana para no entorpecer la legibilidad con exceso de ornato.⁷⁸

Diego Bueno (1690) sobre las capitales o mayúsculas afirma que son letras que nacen de una «pintada columna» que es la [I]. Respecto a sus proporciones remite, aunque sin citarla, a una de las obras del eminente Juan Caramuel.⁷⁹ Se escriben con la pluma de plano las siguientes letras: [B, C, E, F, G, H, I, L, O, P, Q, R, T, Z] y con la pluma sesgada las siguientes: [A, S, V] y con una combinación de ambos trazos: [K, M, N, X, Y].

Como en otros asuntos, sobre el trazado de las versales o mayúsculas, Palomares (1776) considera que su forma es arbitraria y lo deja al criterio del buen gusto del pendolista, con la única limitación de que su altura no debe tener más que dos cuerpos de letra minúscula y los mismos tres trazos.⁸⁰

Joseph de Anduaga (1781) las mayúsculas tienen un cuerpo más que las minúsculas. El trazo básico de las mayúsculas es la que Anduaga denomina línea magistral, con forma de 'ese' y moldeada en tres tramos: una parte central recta y dos curvas en los extremos, que pueden ser sencillas o convertirse en volutas. De la combinación de esta línea magistral de arranque y otros rasgos curvos, van surgiendo todas las letras excepto la [S] y la [Z].⁸¹ Anduaga admite variantes para algunas letras como: [B, S, H, F, Y, P, R, Q].⁸²

Fr. Antonio Espina (1795) establece un sistema de principios radicales similar al de las minúsculas. *Primer Principio*, [J] de la que derivan las once siguientes: [T, F, S, L, H, P, B, R, K, D, Y]; *Segundo Principio*, [A] de la que derivan: [M, N]; *Tercer Principio*, [C] de la que salen: [O, Q, G, E, U, V] y las *irregulares*: [X, Z] que se trazan como sus respectivas minúsculas.⁸³

77 CUESTA. Op. cit. (fol. 59 v.)

78 CASANOVA. Op. cit. (fol. 15 v.)

79 CARAMUEL, Juan. *Primus Calamus ob oculos ponens Metametricum quae variis currentium, recurrentium, adscendentium... multiformes labyrinthos exornat. Fabius Falconius*, Roma 1663. Segunda edición: *Primus Calamus ob oculos exhibens Rhithmicam quae Hispanicis, Italicis, Gallicis, Germanicis* (Campaniae: Ex officina Episcopalis, 1668) (fol. 10).

80 PALOMARES. Op. cit. (p. 122)

81 ANDUAGA. Op. cit. (pp. 42-51)

82 Ídem. (pp. 53-57)

83 ESPINA. Op. cit. (p. 81)

Esteban Ximénez (1789) se construyen con los mismos trazos, caídos y el mismo corte de pluma que las minúsculas. Conviene huir de la extravagancia de las letras de rasgos desmesurados como las de Casanova, el Padre Lorenzo Ortiz y otros.⁸⁴

P. Santiago Delgado (1799) las mayúsculas tener doble altura del renglón o doble cuerpo que las minúsculas y tener la misma altura que los ascendentes de éstas.

Iturzaeta (1827) critica a los que piensan que las mayúsculas han de tener la misma figura que las minúsculas pero en mayor tamaño y califica esta idea de extravagante quimera, ya que si se siguiese ese criterio de la proporción de algunas letras como: [F, J, L] resultarían descomunadamente grandes.⁸⁵ Existen en la formación de las mayúsculas cuatro principios radicales. *Primer principio* o trazo magistral [I] puede ocupar uno o dos vacíos y salen de ella: [P, R, B, T, F, I, Y]; *segundo principio* o trazo de arranque [J] sus derivadas son: [A, M, N]; y *tercer principio* [C] y sus derivadas son: [G (redonda y larga), E, S, L, D, H]; *cuarto principio* la radical [O] de la que se obtienen: [Q, U, V]. La irregulares son: [X, Z].⁸⁶

Tomás Varela (1844) clasifica las mayúsculas en función de parecido estructural, en seis secciones: *Primera*: [A, M, N], *segunda*: [F, T, P, R, B, D], *tercera*: [I, J, H, K], *cuarta*: [C, X, G, E, S, L], *quinta*: [O, Q, U, V] y *sexta*: [Y, Z].

Díaz de Rueda (1849) establece como para las minúsculas un sistema de principios radicales, que son los siguientes: a) de la [J] nacen [P, B, T, E, F, Y]; de la [A] nacen [M, N]; de la [C] nacen: [G, E, S, L, D, H]; de la [O] la [Q, U, V] y son irregulares: [X, Z].⁸⁷

Folguera y Plandolit (1852) eleva a cuatro las *radicales* de las mayúsculas: [C, O, J, A]; de la primera radical [C] se derivan: [E, G, L, S]; de la segunda [O] se derivan: [Q, U, V] (lo que conduce a una [V] muy redondeada); la tercera radical es la [J] de la que derivan: [P, R, B, T, F, I, Y, H]; la cuarta radical es la [A] de la que se obtienen: [M, N]; y las mayúsculas irregulares son [X, Z], y sorprendentemente también la [D].

Mariano Carderera (1858) propone unas mayúsculas grandes, que rompen con la tradicional costumbre estableciendo que las letras mayúsculas tengan tres veces la altura y la anchura del cuerpo de las minúsculas.⁸⁸

Antonio Castilla (1866) como hace también con las minúsculas clasifica las mayúsculas por su afinidad constructiva en grupos radicales, que son los siguientes: [A, M, N]; [I, J, P]; [B, R, K]; [F, Y, T]; [C, G, O]; [H, S, L]; [E, Q, D]; [U, V, W]; [X, Z]. Y finalmente propone una reforma de las mayúsculas, sugiriendo que desaparezcan los rasgos descendentes de: [G, J, Y], &c., para que todas ellas tengan la misma altura.⁸⁹

84 XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 48)

85 ITURZAETA. *Arte de escribir la letra española*. Op. cit. (p. 32)

86 Ídem. (p. 75)

87 DÍAZ DE RUEDA. Op. cit. (p. 107)

88 CARDERERA. Op. cit. (p. 387)

89 CASTILLA. Op. cit. (Prólogo, p. xv)

8.5 EL ESPACIADO DE LA ESCRITURA

8.5.1 El espacio entre caracteres

La regularidad del espaciado entre los caracteres es uno de los aspectos que más contribuye a la buena apariencia de la escritura. En una formulación rigurosa de esta cuestión, los caracteres han de estar separados por espacios aparentemente uniformes y no por distancias iguales. El criterio general es que los espacios entre letras sean de capacidad similar independientemente de su forma. Teniendo en cuenta que la apariencia que el espacio circundante entre la pareja de caracteres contiguos, puede ser de naturaleza muy diversa, como lo son también las formas de los caracteres, variedad a la que añade bastantes opciones la combinatoria. Por ejemplo, en el caso de la coincidencia de dos flancos rectos el espacio es uniforme, pero si uno de los flancos es oblicuo, como en las letras de estructura triangular como: [*v*, *y*] hay que corregir de forma severa el espaciado, acercando mucho la parte de arriba más saliente para intentar compensar el enorme espacio vacío que dejan estas letras por abajo. Si en una pareja de caracteres coinciden dos formas curvas, —es decir que la vertiente derecha del primero es curva y la izquierda del segundo también—, la distancia ha de ser menor debido a que se acercan mucho por sus partes centrales pero se alejan en los extremos.

Los primeros autores establecieron un sencillo sistema en el que la distancia entre letras se correspondía con las líneas de los caídos de una manera uniforme. Juan de Iciar (1553) propone que esta distancia sea como el espacio interior de una *ene*, tan ancho como un trazo de pluma, sin especificar nada más. «Quan cercanas hayã de yr vnã letras de otras para el buen parecer dela escriptura , ponen los autores comunmente esta regla. ¶ Tanto espacio ha de hauer entre letra y letra, quanta es la distãcia de entre las dos piernas dela. n. Y si alguno dixere que aun no esta certificado, por ser incierto el espacio de medio la n. pues hasta aquí no hauemos hecho mención del. Digo que la deuda proporcion del blanco de entre las piernas dela. n. ha de ser tanta distancia , quanto el gordo dela vna de sus piernas.»⁹⁰ De lo que se deduce que el espaciado se produce siempre igual y de forma regular. Cuando la proporción de los caracteres es tal que tanto las piernas como su vacío interior son del mismo ancho, se produce una alternancia simple y monótona, que no necesita ninguna compensación, como ocurre en la letra gótica de textura. En este tipo de escritura el sistema de espaciado funcionaba adecuadamente, debido a que todos sus caracteres son de estructura rectilínea, algo de lo que tampoco se alejaba demasiado la angulosa letra *cancilleresca* de Iciar, por lo que el sistema funcionaba en ella también de forma aceptable. Sin embargo la *bastarda* es de formas más abiertas y este sistema ya no produce buenos resultados con algunos de sus caracteres.

Juan de la Cuesta (1589), siguiendo el criterio de Iciar, fija también el espacio en un grueso de pluma y tampoco especifica diferenciación ninguna del espaciado entre las distintas clases de letras: «Que se sepa que entre letra y letra no ha de cauer vna .i. sin q tope o se aiga en algũa letra. [...] y entre parte y parte que es lo mismo que entre dicion y diciõ no ha de cauer vna .n.»⁹¹

90 ICÍAR. *Arte Subtilissima*... Op. cit. (fol. Kvij r)

91 CUESTA. Op. cit. (fol. 52 r.)

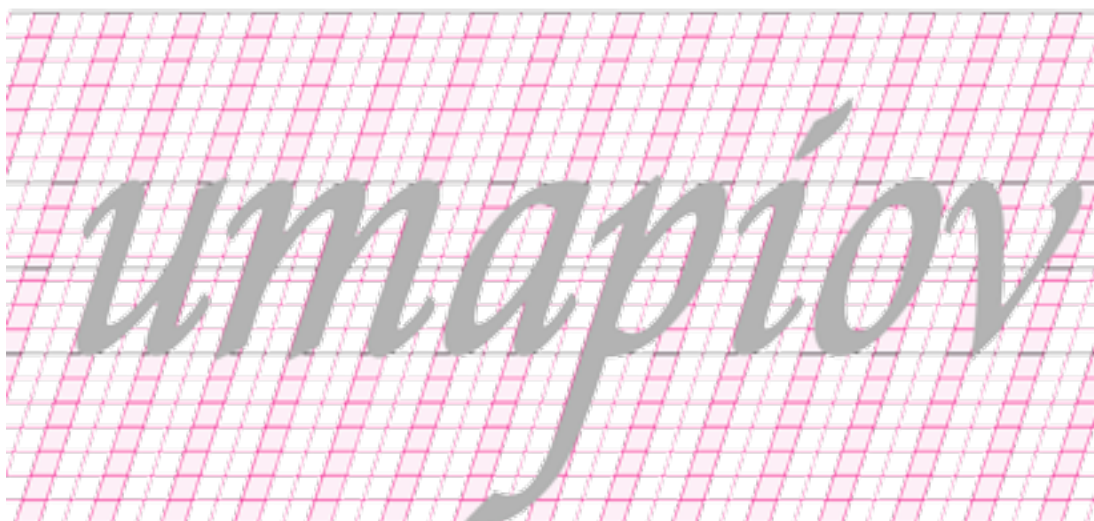


fig. 22 Principio general del 'interletraje', el espacio entre caracteres coincide con el espacio interior de una letra recta como: [u, m].

De la misma forma Francisco Lucas (1570) estipula que la regla general sea que entre letra y letra haya tanto blanco como el que hay en medio de cualquier letra, y considera que por ser la *bastarda* una letra 'prolongada' no es necesario poner cuidado en la diferenciación entre las distintas clases de letras, como sí se ha de hacer en las letras redondas como la *redondilla* y la *antigua*.⁹²

Ignacio Pérez (1599), de manera similar afirma que el espacio entre caracteres ha de ser el mismo que el de los «huecos» de las letras, pero difiere con Iciár y Cuesta en que los huecos debían ocupar tanto como dos anchos de pluma: «Esta letra bastarda llamada antiguamente cancelleresca, tiene siete tamaños del gruesso de la linea reta que la pluma ha menester para escriuirla su hueco proporcionado son dos negros del gruesso, y lo mismo terna de vna letra a otra por blanco los palos della, tengo por cosa muy cierta, que no ay medida en ellas mas de la que mejor pareciere a la vista del buen ojo...»⁹³

Las anteriores fórmulas se parecen, pero tras un análisis riguroso encontramos que resultan imprecisas, ya que ninguna de ellas tiene en cuenta la forma distinta de las letras, ni la necesidad de un espaciado particular en cada caso.

En adelante los autores de manuales de caligrafía comienzan a incorporar refinamientos técnicos en relación a esta cuestión, como se hacía también en la tipografía. De nuevo, como ya había ocurrido en el s. XVI con la letra *grifa*, la tipografía sirve de ejemplo a la escritura de mano. Desde hacía tiempo que los entalladores de punzones y fundidores de tipos, habían trabajado para encontrar fórmulas precisas que mejorasen la apariencia regular del espaciado de los caracteres impresos. El justificado de las matrices tipográficas, debía ser hecho por manos expertas y consistía en limar los costados de las matrices de cobre, hasta conseguir un ancho determinado que le permitiera unirse a los caracteres precedente y siguiente en las mejores condiciones de espaciado.

⁹² LUCAS. Op. cit. (fol. 23 r.)

⁹³ PÉREZ. Op. cit. (fol. 7v)

En tipografía se denomina a este concepto con el anglicismo de *kerning* que los sistemas digitales actuales utilizan para un ajuste particular de la separación entre cada uno de los pares de caracteres concretos que pueden encadenarse.

En el s. XVII Joseph de Casanova introduce en la escritura de mano, un primer intento de compensación de los espacios. Como sus predecesores, parte de un espaciado simple basado en el hueco de entre las piernas de una [*m*]. Explica que este espacio es válido solamente para las letras de composición recta, y que cuando coincidan una de composición recta con otra de composición curva, la separación ha de ser un tercio menor que aquel espacio de partida; y cuando coinciden dos curvas, una mitad menos.⁹⁴ La mayoría de los tratados de escritura posteriores, incorporarán este nuevo sistema de espaciado. Lorenzo Ortiz (1696) se percató de la dificultad del problema al advertir la diferencia entre las letras pero no se aventura a dar ninguna regla al respecto, dejándolo al criterio del buen gusto y la experiencia adquirida con la observación de las muestras: «La distancia de letra à letra no se puede reducir a regla; y aunque algunos autores la han querido dar, con sus mismos exemplos se convencen: si fueran todas las letras como la *m*, *a*, *u*, ò semejantes, sería fácil, pero à la *x*, *v*, *s*, y otras semejantes, no se puede dar regla cierta, por la diferencia de concurrencias que suelen tener.»⁹⁵

De entre los autores del s. XVIII, los detractores de la escrituras *pseudo-redondas* y partidarios de la restauración de la escritura *bastarda* —como ya se ha visto en relación a otras cuestiones— no suelen prestar excesiva atención a las cuestiones técnicas en favor de los valores estéticos de la escritura, por lo que en general se limitan a describir sistemas básicos de espaciado. La más parca de las descripciones de espaciado es la proporcionada por Santiago Palomares (1776) que se limita a decir que el espacio entre letras debe ser tanto como el hueco interior de una [*u*] o una [*n*] minúsculas. El P. Santiago Delgado (1799) partiendo de que, como señalan los más juiciosos autores, la justa distancia entre caracteres debe de ser como el espacio de una [*i*], amplía a dos las reglas, añadiendo que las letras que tienen curvas en la parte de unión con su vecina necesitan menos espacio.⁹⁶ Y el ferviente seguidor de palomares Estevan Ximénez (1789) añade una tercera regla, estableciendo que si entre rectas el espacio debe ser como el de una [*n*], entre una recta y curva la mitad; finalmente entre una curva y otra curva algo menos de la mitad.⁹⁷

De entre las obras de los partidarios de la escritura *pseudo-redonda* destaca el manual de Fr. Luis de Olod (1766) por lo completo y riguroso de algunas de sus secciones. Sin embargo hay algunos aspectos técnicos que deja sin precisar, como el espaciado y ligado de los caracteres. Del espacio entre letras dice tan sólo, que han de estar separadas sin que se toquen, pero no tanto como para que quepa entre ellas una letra, y añade: «...y así bastará que de una letra à otra, quede de hueco, ò vacío dos gruesos de los puntos de la pluma en la letra liberal, y en la magistral sentada tres.»⁹⁸ Pero sin introducir ningún sistema de compensación lo que contribuye en gran medida a que el fluir de su escritura resulte torpe e irregular.

94 CASANOVA. Op. cit. (fol. 13v)

95 ORTIZ. Op. cit. (p. 20)

96 DELGADO. Op. cit. (p. 57)

97 XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 50)

98 OLOD. Op. cit. (p. 107)



fig. 23 Formas esenciales de los caracteres de la letra minúscula y el distinto espaciado que requiere cada combinación.

Otros partidarios de la escritura *pseudo-redonda* se aventuran con un sistema compensado más preciso, como el propuesto por Fr. Antonio Espina en su manual de 1795. Partiendo de la recomendación de muchos autores juiciosos que señalan que entre letras ha de haber el espacio de una [*i*], advierte que si se formasen de manera regular encima de los caídos dejarían más hueco unas que otras, por lo que ha de distinguirse según sus figuras. Así pues establece tres reglas para cuando coinciden dos letras rectas, recta y curva, y entre dos curvas, dejando el resto de los casos fuera de estas reglas, al buen juicio del pendolista.⁹⁹

En el sistema descrito por Joseph de Anduaga (1781) se tienen en cuenta todavía más circunstancias. Establece una *Primera distancia*: entre líneas rectas, que debe ser tanto como la distancia entre dos caídos. *Segunda distancia*: entre una línea recta y una curva, siendo dos terceras partes del cuerpo de una letra.¹⁰⁰ *Tercera distancia*: entre líneas curvas, debiendo ser la mitad de un cuerpo de letra.¹⁰¹ *Cuarta distancia*: entre letra abierta y línea curva, no debiendo haber ninguna distancia entre ellas. *Quinta distancia*: entre letra abierta y línea recta, tampoco ninguna distancia entre ellas.¹⁰² Una vez resuelto el problema del espaciado en la escritura de mano, Anduaga traslada la cuestión al campo de la tipografía. Observa que uno de los defectos más notorios de la letra impresa es el que se refiere a las distancias entre letras. Para resolver tal problema sugiere la aplicación de dos diferentes métodos: El primero consistiría en la utilización de espacios finos para que se colocasen entre los tipos según la naturaleza de cada espacio.¹⁰³ Y en el segundo insta a los «abridores de letras» a que en el momento de la justificación de las matrices de imprenta se limase su borde izquierdo de manera progresiva, de modo que se fueran fundiendo hasta cinco variantes de cada carácter, con distintos espacios de hombro en el tipo, para que se utilizase cada una según la letra que viniera a continuación. Para guardar en la caja estas nuevas variantes, recomienda a los impresores que dividan los cajetines de cada carácter en otros cuatro departamentos

⁹⁹ ESPINA. Op. cit. (p. 76)

¹⁰⁰ ANDUAGA. Op. cit. (p. 23-24)

¹⁰¹ Ídem. (p. 25)

¹⁰² Ídem. (p. 28)

¹⁰³ Ídem. (p. 94)

más pequeños. Según Anduaga los cajistas no tardarán mucho tiempo en acostumbrarse al empleo de las cinco distancias, sin provocar demora alguna en los trabajos.¹⁰⁴

Sin embargo uno de los más rigurosos sistemas de espaciado es el descrito por Francisco de Iturzaeta en 1827 que servirá como referencia para todos los tratados del s. XIX. Su sistema, como los precedentes, tiene también como fundamento la compensación debida a las distintas formas de los caracteres, pero incorpora al sistema el ligado como factor que afecta también al espaciado. En el siguiente párrafo ofrece la justificación de su punto de partida:

«Como el arte de la escritura tiene por objeto escribir bien, y con la velocidad posible, [...] y como el ligado es esencial, que sin él no puede haber soltura en la letra, ni presentar ésta aquel enlace que tanto la hermosa, es bien extraño que al hablar sobre este punto los Autores se hayan descuidado, no consultando la naturaleza del ligado en el cual, como digo en el arte, debe mirarse que haya sencillez, que facilite la velocidad y que no desfigure la forma de las partes de la letra, en cuyo defecto se incurre no dando reglas claras y fijas, dejándolo al parecer á la voluntad ó capricho del que escribe: de donde resulta, que unos le llevan de la línea inferior del renglón á la de división, y otros de aquella al primer ángulo superior, desfigurando de este modo las curvas, ó bien atravesando dos vacíos, yendo á parar al segundo ángulo superior, con otros ligados de un giro extravagante y violento.»¹⁰⁵

Como la distancia no puede ser constante, ya que depende de la figura geométrica de cada letra, Iturzaeta considera que es necesaria una mayor precisión en el sistema de espaciado y que las letras han de clasificarse no sólo entre curvas y rectas como hasta ahora, ampliando la clasificación con algunos términos nuevos. Subdivide a las rectas en: *rectoaltas*, que son aquellas cuyas curvas descansan en la línea de base: [*i, u, t, l, m, n, h, p*] y *rectobajas* [*j, f*]; a las curvas en *semicurvas*, las que sólo tienen curvatura por una parte: [*a, b, c, e, d, g, q, p* (cerrada)], y las enteramente *curvas* como la letra: [*o*].¹⁰⁶ Una vez precisados los tipos de caracteres establece las distintas clases de distancias: 1. *Primera distancia*: entre recta y recta ha de haber un vacío entre dos caídos o un cuerpo de letra. 2. *Segunda distancia*: de rectas a curvas o viceversa, tres cuartas partes de un vacío o cuerpo; 3. *Tercera distancia*: De un lado curvo a otro curvo o *semicurvo* o al revés, la mitad de un vacío; 4. *Cuarta distancia*: cuando a una *rectoalta* le sigue una *semicurva*, en este caso debe guardarse la misma que entre rectas, o sea un cuerpo de letra. Siendo esta nueva distancia que establece para la unión entre *rectoalta* y *semicurva* la aportación más original del sistema de Iturzaeta.¹⁰⁷ En cuanto a las letras irregulares, han de aproximarse tanto como se pueda sin que se confundan.¹⁰⁸

De manera similar Díaz de Rueda (1849) explica en su tratado enciclopédico que existen tres tipos de distancias, en función de la forma que posee la letra en el lado por el que se produce el enlace: a) la que separa una letra recta de otra recta, que debe ser la distancia que hay entre dos caídos; b) la que hay entre una curva y una recta, que debe ser de una cuarta parte de la distancia que media entre dos caídos; c) y por último la que se da entre dos curvas, que ha de ser la mitad

¹⁰⁴ ANDUAGA. Op. cit. (p. 94)

¹⁰⁵ ITURZAETA. *Arte de escribir la letra española*. Op. cit. (p. 30)

¹⁰⁶ Ídem. (p. 66)

¹⁰⁷ Ídem. (p. 29)

¹⁰⁸ Ídem. (p. 12).

de la distancia que hay entre dos caídos. En esta propuesta de distancias es probable que exista un error ya que la medida de separación que ha de haber entre dos letras redondas ha de ser por lógica la menor.

Mariano Carderera (1858) describe el sistema a partir de los anchos de la pluma y establece que la distancia que ha de haber entre letras es de forma ordinaria de tres picos de pluma. Si la primera termina en recta y la siguiente empieza por curva o viceversa, es de dos picos de pluma. Si entre las dos letras hay curva se dejará un solo pico de pluma.¹⁰⁹ Y por último en el s. xx, Rufino Blanco con respecto a este asunto reconoce que en buena ley debería tenerse en cuenta el caso particular de cada pareja concreta de letras, lo cuál sería imposible de enumerar.

8.5.2 El espacio entre palabras

Con respecto al espacio entre palabras existen diferencias significativas entre los autores de las distintas épocas; por un lado aquellos que establecen que sea tanto como el espacio entre dos caídos, es decir el ancho de un sólo carácter, entre los que se encuentran los italianos y algunos españoles; frente a los que se decantan por que sea el doble, es decir el espacio que hay entre tres caídos o el ancho de una letra [*m*] minúscula.

Los autores italianos proponen que entre palabras ha de caber un carácter, una [*o*] según Palatino y una [*n*] según Tagliente y El Vicentino. En España de entre los que se decantan por seguir las indicaciones de Palatino está en primer lugar Juan de Iciar que lo expresa diciendo que el espacio entre palabras debe ser el doble del que hay entre las letras, es decir el espacio correspondiente al doble del hueco de la [*n*] siendo tal que pueda caber en el una [*o*] lo que se corresponde con dos anchos de pluma. Sin embargo Iciar observa que la tipografía —su principal referencia para el orden de la escritura— maneja espacios menores. Siguiendo a Palatino en el siguiente párrafo Iciar (1553) establece que:

«El tercero interuallo es el espacio que fuele quedar de palabra a palabra Enefte fe guarda tambien la proporcion dicha æqualitatis: porq̃ las palabras entre si han de distar ygualmẽte , como de los renglones arriba diximos. Esto se entiende quando no hay interuencion de puntos (segun que en el quarto interuallo diremos) Sera pues la regla,que la distancia de palabra a palabra ha de ser tanta , quanto dos vezesel blanco de la.n.quiero decir que doblando espacio ha de hauer entre palabra y palabra , del que houiere entre letra y letra. Palatino dize,que el interuallo delas palabras ha de ser tal,que pueda cauer vna.o. Vicentino dize que pueda cuer vna.n.mas yo veo que los buenos moldes aun apenas dexan quanto mi regla dize,y antes menos que mas,añi de letra a letra,como enel de palabra a palabra.»¹¹⁰

Francisco Lucas (1570) es de la misma opinión que los anteriores y añade que donde acaba una sentencia o cláusula debe haber algo más de espacio.¹¹¹ Siguen también esta fórmula de espacio sencillo de Palatino, Santiago Palomares en su tratado de 1776¹¹² y Fr. Luis de Olod en el suyo

¹⁰⁹ CARDERERA. Op. cit. (p. 387)

¹¹⁰ ICÍAR. *Arte subtilissima...* Op. cit. (sig. fol. Kvii r).

¹¹¹ LUCAS. Op. cit. (fol. 23 r.)

¹¹² PALOMARES. Op. cit. (p. 121)

de 1766, añadiendo este último que cuando sigue una mayúscula este espacio ha de ser algo menor (sic.)¹¹³ Condiciones que no se cumplen en las muestras de sus propias láminas; pues el espaciado entre letras resulta muy irregular y entre palabras mucho mayor del expresado en el texto.

El hermano Lorenzo Ortiz en su tratado de 1696 no indica la cantidad concreta que ha de haber entre partes, pues cree que su aprendizaje depende de la estimación del escribano o como él dice de la «cultura de la buena vista y la costumbre». Sólo menciona que los espacios entre palabras deben ser todos iguales, excepto en tres circunstancias: La primera de ellas es cuando se da el consabido aumento del espacio tras un punto y seguido; en segundo lugar, debe ser también algo mayor cuando le sigue una mayúscula, pues necesita de mayor desahogo; y finalmente la tercera de ellas, que constituye además una aportación insólita, consiste en la reducción de los espacios cuando se diera la circunstancia de encadenarse palabras especialmente cortas; ofreciendo el siguiente ejemplo: «oy-le-vi-en-su-casa».

Sin embargo, esta no es la única aportación original de Ortiz. Se ocupa también de advertir acerca de un defecto en el que no repara ningún otro de sus colegas calígrafos y que la imprenta sin embargo sí trata de evitar siempre con especial cuidado. Se refiere al efecto antiestético que aparece cuando el escribano se excede en la separación de las partes o palabras y se unen visualmente los espacios de renglones sucesivos formando una especie de acanaladuras verticales que los tipógrafos llaman ‘ríos de blanco’. Lorenzo Ortiz lo expresa del siguiente modo: «...porque es menester caminar en esto con atención, à que la plana quede bien manchada, procurando que la división de las partes, no caygan vnas sobre otras, porque hacen vnos blancos, que ofenden al la vista; y si acafo es preciffo, se puede manchar la calle con algún rasguillo, que no fiendo letra haga allí buena labor.»¹¹⁴ A continuación, para resolver este problema sugiere al escribano manchar con algunos rasguillos aquellos espacios excesivos.

De entre los maestros calígrafos que se decantan por establecer entre palabras un espacio doble, como el que corresponde a tres caídos, o lo que es lo mismo el que ocupa una [*m*] minúscula, están los siguientes autores: Fr. Antonio Espina¹¹⁵ (1795), Esteban Ximénez¹¹⁶ (1789), Santiago Delgado¹¹⁷ (1799), Díaz de Rueda (1850) o Rufino Blanco en el s. xx.



113 OLOD. Op. cit. (p. 107)

114 ORTIZ. Op. cit. (p. 55)

115 ESPINA. Op. cit. (p. 76)

116 XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 50)

117 DELGADO. Op. cit. (p. 57)

9 ORTOGRAFÍA

Aportación de los maestros calígrafos a la evolución de la ortografía española

Como ya se ha mencionado anteriormente, para los autores de los primeros Artes de Escribir la ortografía es uno más de los aspectos que intervienen en el aprendizaje de la escritura, incluso en ocasiones una extensión del capítulo de la formación de los caracteres. A pesar de lo extremadamente arriesgado de dogmatizar en un aspecto tan vacilante, desde aquellos primeros manuales los autores sintieron ya la necesidad de intentar establecer normas que contribuyesen a la fijación de un modelo único y definitivo de escritura, objetivo que culmina en el s. XIX la Real Academia Española de la Lengua al fijar definitivamente la ortografía.

La mayoría de los intentos de regulación ortográfica anteriores a la Academia se ocuparon exclusivamente de la llamada ortografía de las letras, dejando de lado otros aspectos importantes de la escritura, como son la puntuación o la acentuación. Las primeras regulaciones tuvieron lugar en tiempos de Alfonso X el Sabio y culminan a finales del s. XV con la publicación de las obras de Antonio Martínez de Cala y Jarava más conocido como Antonio de Nebrija: *Gramática de la lengua castellana* de 1492 y la más específica *Reglas de Orthographia de la lengua castellana*¹ de 1517. Nebrija apoyado en Quintiliano, sienta las bases de una idea que sería aceptada por la inmensa mayoría de los autores que se ocuparon de estos asuntos a lo largo de los siglos XVI y XVII, y que no es otra que acomodar la escritura a la pronunciación de la lengua. Se ocuparon de la ortografía también otros como Bernabé del Busto con su *Arte para aprender a leer y escribir perfectamente en romance y latin*, [s.l.], [s. a.], (con privilegio de 1532), Alejo Venegas, *Tractado de Orthographia*

¹ NEBRIJA, Antonio. *Reglas de orthographia de la lengua castellana* Alcalá de Henares, 1517. ed.: Valencia, Benito Monfort 1765. (ed. facs. dig. Google Books)

y *acentos en las tres lenguas principales*.² Juan López de Velasco, *Orthographia y Pronunciación Castellana*, Burgos, 1582. *Gramática Castellana*³ de Cristobal de Villalón, Amberes, 1558; sin embargo también se limitan exclusivamente al desempeño de las letras.⁴

Como ocurre en el ámbito de la lingüística, en el de la caligrafía muchas cuestiones ortográficas no se resuelven definitivamente hasta la llegada de la Academia. En los primeros tratados de caligrafía sus autores parecen trasladar la responsabilidad de la ortografía a los artífices de la letra impresa, para tomar luego como modelo sus impresos. Son de este parecer Juan de Iciar que exhorta a la observación de los impresos de Aldo Manucio y Juan de la Cuesta (1589) recomendando que se tomen como referencia los textos impresos, porque en ellos se toman mucha molestia los correctores en buscar y enmendar los desatinos.⁵ Sin embargo el tratado de Cuesta es muy irregular en este aspecto, no guardando mucha firmeza de criterio en algunas cuestiones ortográficas como el uso arbitrario de grafías como las *haches* de [a, ha], en los signos de partición de palabras al final de renglón o en el uso de las abreviaturas, que se acumulan en algunas zonas del tratado y desaparecen en otras.

Como explica Aurora Egido es muy estrecha la relación entre tipografía y caligrafía desde el nacimiento mismo de la imprenta, tanto Iciar como Venegas, en su preocupación por las cuestiones ortográficas, siguen las teorías expuestas por Manucio de forma que las grafías hacen su viaje de vuelta de lo impreso a lo manuscrito.⁶

A mediados del s. XVII Joseph de Casanova toma como principio la máxima de que «nuestro castellano se ha de escribir como se habla»⁷ y define la ortografía en los siguientes términos:

«Orthographia es palabra Griega, que significa recta ordenación de las letras del A.B.C. otros la llaman Ciencia de saber bien Escribir , y alma de lo escrito , y con razon ; porque si ésta parte le falta à la Escritura, aunque la letra sea la consumada, y perfecta que la imaginacion puede pedir , no se le podrá dar titulo de buena Escritura , sino de cuerpo sin vida , pues carece del alma que es la buena Orthographia. Mucha falta tenemos desto en nuestra Nacion, y es gran lastima, que haviendo tan grandes Escribanos , como ay en España , no se pueda dezir que escriven bien , sino que forman buenos caracteres.»⁸

Para Casanova antes que cualquier otro aspecto de la escritura, incluido el de la belleza de los caracteres, está la legibilidad. Debido a lo cuál, en relación al uso de abreviaturas por ejemplo, recomienda cautela pues considera que suele hacerse de ellas un uso muy desordenado que convierte los escritos en ininteligibles. Menciona la anécdota de un escribano de la chancillería de Valladolid, que no fue capaz de entender después de algún tiempo un escrito salido de su propia mano debido a las abreviaturas.

2 VENEGAS, Alejo. *Tractado de Orthographia y acentos en las tres lenguas principales*. Estudio y ed. de Lidio Nieto. Madrid, Arco, 1986.

3 VILLALÓN, Cristobal de. *Gramática castellana. Arte breue y compendiofa para saber hablar y escreuir en la lengua Castellana congrua y decentemente*. Guillermo Simo, Amberes, 1558. (ed. facs. dig. Google Books).

4 MARÍN, Juan Martínez. «La evolución de la ortografía española: de la ortografía «de las letras» a la ortografía «de los signos de la escritura»». En: *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Madrid, Arco Libros, 1992.

5 CUESTA. Op. cit. (fol. 58 v.)

6 EGIDO. Op. cit. (p. 79)

7 CASANOVA. Op. cit. (fol. 6r).

8 Ibídem.

Para Lorenzo Ortiz (1696) sin embargo, la ortografía parece no ser una cuestión trascendental. Opina que sólo son graves algunos pecados de la ortografía como: poner o no poner mayúscula donde no se debe, como por ejemplo en medio de una parte; confundir la [*s*] con la [*z*]; la [*j*] con la [*g*]; y considera no tan graves confundir la [*b*] con la [*v*] y tiene dudas respecto de si hay que poner [*m* ò *n*] antes de [*p*, *b*] pues lo considera sólo un refinamiento menor que se explica por el desarrollo evolutivo de la ortografía española de aquel tiempo.⁹ En cualquier caso Ortiz considera que si a un buen escribano se le escapa alguna falta, esto no ha de menoscabar el valor de su escritura. Este tipo de consideraciones debían ser comunes en la época, pero cambiarán de forma radical tras la aparición de la Academia y a partir de entonces la ortografía adquirirá una importancia capital.

Para Fr. Luis de Olod (1766) el Arte de Escribir consta de dos partes: una que trata de formar las letras con todo primor y destreza, arregladas a los preceptos; y la otra practicar la ortografía, que consiste en la recta ordenación de las letras. Ciencia de la que decía haber mucha falta en España, a pesar de que hubiera grandes escribanos, pero que ponían su mayor interés en los rasgos y las «volteaduras». Según Olod los extranjeros, especialmente franceses e italianos, han cuidado mejor de estas cuestiones que los españoles con la excepción de Nebrija, hasta la llegada de la reciente ortografía de la Real Academia Española de 1753.¹⁰ Menciona la aportación española de algunos caracteres como: [*ll*, *ch*, *ñ*] y la en especial la [*ç*] que aún siendo su origen propio de nuestra lengua ya no se utiliza por ser su pronunciación la misma que la [*z*].¹¹ Y recoge la regla general de que en castellano las letras se escriben como se pronuncian en diferencia a otras lenguas; algo que sigue también vigente en los tratados dialogados de Torío de la Riva y Díaz de Rueda.

Como afirma la filóloga de la Universidad de Zaragoza Aurora Egido, la Real Academia Española contribuyó a la historia de la escritura y la caligrafía recogiendo en su Diccionario (1726-1739) casi trescientas entradas relacionadas con la letra, los utensilios, los soportes de la escritura y las oficinas de la pluma, que mostraban el alto grado de especialización terminológica a que se había llegado.¹² Pero sobre todo la Academia supuso el cierre de un largo y dubitativo periodo de incertidumbre ortográfica.

En el s. XIX las teorías de los ortógrafos reformistas abogan por una simplificación de la ortografía española siguiendo el viejo anhelo de que la lengua castellana se escribiese como se pronuncia; y así por ejemplo, en 1843 logra gran notoriedad una asociación de maestros fundada en Madrid, que se denomina a sí misma *Academia literaria i científica de Profesores de Instrucción Primaria*, que se propone adoptar para el ejercicio de su magisterio un sistema ortográfico basado únicamente en la pronunciación, sin tener en cuenta otras consideraciones lingüísticas como el uso y la etimología en el que cada fonema debía ser representado sólo y exclusivamente por una letra.¹³

9 ORTIZ. Op. cit. (p. 59)

10 OLOD. Op. cit. (p. 61)

11 Ídem. (p. 64)

12 EGIDO. Op. cit. (p. 91)

13 ESTEVE SERRANO, Abraham. «Contribución al estudio de las ideas ortográficas en España.» En: *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*. N° 13, Julio 2007. ISSN: 1577-6921. www.um.es

9.1 El uso de las mayúsculas

Sobre el uso de las letras capitales, Icíar (1553) fija una pauta muy similar a la que sigue vigente hoy en día y que estaba recogida en tres reglas básicas: la primera es que las mayúsculas o capitales se deben poner siempre en principio de dicción o palabra y nunca en medio ni al final; la segunda regla es que ninguna dicción se ha de escribir con capital si no es principio de verso o cláusula, así como principio de libro, capítulo, carta y otros; y la tercera, que difiere del uso actual, es que se usen en los nombres propios y en los que de ellos derivaren, como en Roma y Romano o Francisco y Franciscano.¹⁴ Esta misma cuestión la refiere Juan de la Cuesta (1589) de la siguiente forma: «... que han de feruir para todo principio de nombres propios afsi de hōbres como de pueblos ríos y montes, y para principio de razonamientos...»¹⁵; y añade: «...fe ha de saber que todos los nōbres y conombres afsi de hombres y mujeres, como de ciudades y villas y lugares y ríos y montes y valles y cerros conocidos por nombres propios fe ha de poner la primera letra maiufcula...»¹⁶

9.2 Los dígrafos

De los caracteres dobles que podían encontrarse en la escritura, merece especial atención el complejo uso de las dobles *eses*, asunto desconocido hoy en día por haber desaparecido del castellano. Juan de Icíar (1553) se percataba que algunas letras tienen duplicadas sus figuras, como ocurría con la [ʃ] larga y la pequeña [s] entre las que no hay diferencia alguna de pronunciación, pero advierte que la [ʃ] larga se ha de usar solamente al comienzo y en medio de la palabra, mientras que la [s] pequeña roscada siempre ocupa el final, raras veces el medio y excepcionalmente el principio, aunque reconoce que muchos escribanos no se atenían a esta regla. Añade Icíar que cuando coinciden en su forma doble dos *eses* pueden escribirse dos largas [ʃʃ], dos bajas [ss] o una alta seguida de una baja [ʃβ], pero nunca al revés de esta forma [sʃ].¹⁷ Recuerda Icíar que la *ese larga* [f] tiene la misma hechura que la [f], excepto que nos e corta por medio.¹⁸

Juan de la Cuesta (1589) lo expresa de forma más escueta: «Afsi mifmo es neceffario para biē efcriuir con certeza y buena orthographia faber vsar deftas dos figuras de la.f.s.que es la primera larga y la fegūda redonda, la q es efta .f. fe ha de poner fiēpre en principio de parte [palabra] y en medio de parte y la redōdica q es efta.s.fe ha de poner fiēpre en cauo de parte...»¹⁹

Diego Bueno (1690) añade el uso de la forma doble para los superlativos: «La ,f, tiene dos figuras, vna larga,f, y otra pequeña enrofcada,s, la larga sirve para principio y medio de dicciō, como faber cofa, la enrofcada para el fin, como cofas, pero evto no eftà en vfo en los manuefcritos. Doblafe en efta voz afsi , quando es adverbio para diftincion de à si, quando son dos partes, preposición y pronombre; y también en los superlativos, como doctififimo,...»²⁰ Patiño (1753) se remite

¹⁴ ICÍAR. *Arte Subtiliffima...* Op. cit. (fol. Kiiiij r.)

¹⁵ CUESTA. Op. cit. (fol. 43 r.)

¹⁶ Ídem. (fol. 55 v.)

¹⁷ ICÍAR. *Arte Subtiliffima...* Op. cit. (fol. Kv r.)

¹⁸ Ídem. (fol. Bviiij r.)

¹⁹ CUESTA. Op. cit. (fol. 56 v.)

²⁰ BUENO. Op. cit. (p. 19)

a Nebrija y recomienda escribir con doble *ese* [ff] «los nombres superlativos y de encarecimiento» [...] «también se haya duplicada entre dos vocales» [...] «En las impresiones se estila poner la f, larga, en principio, y medio de dicción, (por precepto del Arte de Nebrija), mas la pequeña enroscada casi siempre al fin...»²¹

Tomás Varela (1844) en su manual para zurdos, propugna que se extendiese a los demás caracteres dobles del castellano, la misma simplificación acaecida con la *ese*, como explica en el siguiente párrafo: «En vano los sabios se esfuerzan en desterrar la monstruosidad de que el alfabeto español contenga signos dobles en su figura, dobles en su valor ó pronunciacion, y dobles también en sus mismos nombres. ¡Cuán hermoso aparecería el idioma español si cada signo tuviera su nombre propio, y su única y exclusiva pronunciacion! Así lo reclama la filosofía del lenguaje, la recta razón, la utilidad pública, y en nombres tan sagrados lo reclama también el profesorado español.»²²

9.3 Las distintas formas de la *erre*

Siempre existieron formas alternativas a la *erre* convencional, siendo la más extendida aquella con forma de [2] procedente de la escritura *redonda de libros* y que describe Juan de la Cuesta en su tratado de 1589. Explica Cuesta que existen dos tipos de *erre*: una de dos cabezas que llama «redondilla» [2] que ha de usarse en los vocablos en los que la letra fuese precedida de [b] o [p] y la forma convencional que denomina «larga de puntillo» [r] para todos los demás casos.²³

Con el advenimiento de los estilos de escritura ‘entredonda’ se generaliza el uso de variantes *sui generis* de algunos caracteres que constituyen una de las particularidades más notables de este estilo y también uno de sus peores defectos. Destaca la manera especialmente llamativa que tienen los autores ‘modernos’ de concebir la forma de la letra *erre*, cuya particular factura se asemeja a la de una [x], por lo que en ocasiones resulta fácil confundirla con ella. De entre los modelos más heterodoxos de escritura ‘pseudoredonda’ destacan los de Gabriel Fernández Patiño (1753) y Fr. Luis de Olod (1766). El primero afirma en su manual que existe una letra [r] a la que denomina «normal» que es como la mitad de una [n] y otra que se parece a una [x] y que a pesar de reconocer que «es obra complicada» considera más liberal que la primera.²⁴ Olod dice de esta forma de *erre*: «haberla inventado los modernos»²⁵ y la reserva para su uso en medio de las palabras, manteniendo la forma de [r] convencional para los principios.

9.4 Otros caracteres

En tiempos de Iciar (1553) existía todavía una alternancia entre el uso de algunas parejas de caracteres como [u] y [v] pero establece que el de forma [u] siempre ocupe siempre el medio

²¹ PATIÑO. Op. cit. (p. 23)

²² VARELA. Op. cit. (p. 17)

²³ CUESTA. Op. cit. (fol. 60 r.)

²⁴ PATIÑO. Op. cit. (p. 53)

²⁵ OLOD. Op. cit. (p. 112)

y el fin de la dicción, aunque en este caso Icíar discrepa con el criterio de Aldo Manucio y otros impresores que la ponían también al principio, sin embargo Icíar se apoya en la opinión mayoritaria del gremio de escribanos que estimaba que esta posición era inadecuada. Con respecto a la [*v*] Icíar cree que su lugar está en el comienzo de las palabras y en su uso como número cinco.²⁶ Juan de la Cuesta (1589) formula la cuestión de la siguiente manera: «Itē es menester fāber vīsar de esta.v.u.de diferēte figura q entrabas son comunes. Pues digo q esta.v.se ha de poner siēpre en principio de parte y nūca en medio de parte, ni en cauo de parte, esto en lo q es de letras comunes.» [...] «Y esta.u. se ha de poner siēpre en medio de parte y en cauo de parte mas no se ha de poner en principio de parte...»²⁷

Otra de la parejas de caracteres cuya confusión perdura durante mucho tiempo hasta el s XVIII son las letras [*j*, *x*], todavía en 1753 Patiño recuerda que son muchos los que confunden la letra [*j*] con la [*x*] y recuerda que con la primera se han de escribir los vocablos en los que el sonido se pronuncia con alguna fuerza, mientras que con la segunda aquellos términos que viniendo casi siempre de la lengua arábica se pronuncian con mayor aspereza, aunque recuerda que también puede servir de [*s*] en algunas dicciones.²⁸

Sobre la [*z*] Juan de Icíar advierte que su naturaleza es en realidad la de servir como abreviatura de [*s*] y [*d*] y menciona que en la *letra de libros de Iglesia* se había usado con el mismo sentido de una [*m*], aunque sólo al final de las palabras, costumbre de la que ya no eran muy partidarios los impresores de aquel momento. Su discípulo Madariaga (1565) propone el uso de una letra [*z*] con forma de [*3*] que ha sido muy frecuente en las escrituras de distintos momentos.

Como se ha dicho los estilos ‘pseudo-modernos’ traen consigo algunas de las formas más equívocas y caprichosas de interpretar la forma de algunos caracteres. En las muestras de Patiño algunas letras como: [*f*, *i*, *r*] llegan a adoptar formas tan caprichosas que resultan irreconocibles. La letra [*f*] por ejemplo, se dota de un rasgo transversal tan característico como innecesario, que el autor denomina: «final gracioso azia la izquierda, como se usa oy»²⁹. En la mayoría de los modelos de letra ‘entrerredonda’ incluidos los de Olod y Patiño, la [*i*] luce un punto tan exagerado que llega a adquirir una forma de voluta muy parecida al signo de cierre de la interrogación [*?*]. En el modelo de Olod resulta también muy peculiar la forma de la virgulilla de la [*ñ*] que se muestra aparatosa y desproporcionadamente grande y su forma angular recuerda a la tilde del acento circunflejo [*^*]. Como no podría ser de otra forma, en un estilo de letra muy marcada por la influencia de la *redonda* se utiliza la de [*ð*] ‘vuelta’, presente en la mayoría de los géneros redondos.

Todo este género de extravagancias confieren a las variantes *pseudo-redondas* de la escritura un aspecto barroco y artificioso, que no parece ser la mejor opción para una letra de uso cursivo liberal y que será tan criticado por los restauradores de la *bastarda* tradicional.

²⁶ ICÍAR. *Arte Subtilissima...* Op. cit. (fol. Bviii r)

²⁷ CUESTA. Op. cit. (fol. 57 r.)

²⁸ PATIÑO. Op. cit. (p. 25)

²⁹ Ídem. (p. 49)

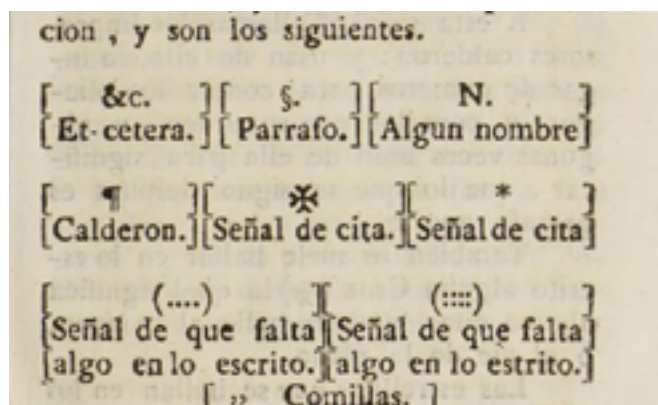


fig. 24 Josef Balbuena y Pérez, *Arte Nuevo de enseñar niños, y vasallos a leer, escribir y contar...* de 1791.

Detalle de una página del capítulo de Ortografía en el que se detallan algunos de los signos complementarios que se utilizan en la lengua.

9.5 La puntuación

Juan de Iciar en 1553 describe algunos de los signos de puntuación utilizados en aquel tiempo:

«Como la escritura no sea otra cosa que un razonamiento y plática con los ausentes hallando también en ella las mismas pausas y intervallos señalados con diversas maneras de rayas, y puntos. Para lo que haze a nuestro propósito, abastanos de saber, que los intervallos, o pausas de la escritura notadas en fin de sentencias, y también en otros lugares algunos, como se haze donde fallece coniuncion copulativa, fueren los escriuianos y impresores señalarlos con algunos destes puntos o rayas que aquí ponemos por exemplo, : () ? . La primera destas señales acerca de los Grammaticos se llama Diastole, la segunda se llama Comma, la tercera Colum, la quarta Parenthesis. La quinta Nota interrogationis, la sexta y última punctum clausulare, fue periodo. Bien es verdad que no todos los moldes, ni escriuianos van de todas estas feys diferentes notas, que por la mayor parte la segunda nota que es la coma, sirve por si, y por la diastole y tambien por los dos puntillos, que el Colum. Pero sea como fuere, aquí solamente haze al caso saber que intervalo ha de quedar en semejantes lugares. Para en esto no hay mejor, que recorrer a los estampadores, a quien principalmente el oficio y cargo de bien apintar la escritura esta encomendado porque siguiendo a ellos. Pues no hay otra regla, nuestro yerro tendrá legitima desculpa.»³⁰

Así pues los signos de puntuación son para Iciar la *Diastole* [], la *Comma* [,], *Colum* [:], *Parenthesis* [()], *Nota Interrogationis* [?] y el *Punctum Clausulare* [.]; sin embargo no detalla su uso correcto y remite al lector, una vez más, a la observación de los textos impresos de su admirado Aldo Manucio.

Unos años más tarde Juan de la Cuesta (1589) se limita a explicar que al final de las frases ha de haber un punto y seguido tras el que debe venir un espacio: «Y luego para comēçar otro razonamiēto vna letra maiúscula q se aparte del dicho pūto tāta distancia como dos .nn. desta manera. B porq haze la escritura mas clara y defahogada...»³¹

Palomares (1776) introduce algunos detalles de los que ningún otro se ocupa: En primer lugar que los signos ortográficos de puntuación, incluido el punto, deben llevar el mismo caído

³⁰ ICÍAR. *Arte Subtilissima...* Op. cit. (fol. Kviii r)

³¹ CUESTA. Op. cit. (fol. 56 r.)

diagonal que el resto de las letras; que los acentos y las notas de admiración e interrogación no deben superar la altura de las minúsculas con palos ascendentes; y finalmente que el punto y coma y los dos puntos, no deben sobrepasar la altura del cuerpo de la minúscula.

9.6 Justificación y partición de renglones

Durante mucho tiempo cuando una palabra no cabía entera al final de un renglón, simplemente se continuaba escribiendo el resto de forma natural en el siguiente. Sin embargo ya en tiempos de los manuscritos empezó a ser costumbre señalar este accidente con algún signo. Las formas más frecuentemente usadas eran la de un guión inclinado sencillo o también doble [º] como el que podemos encontrar también en los textos de Iciar. Más adelante se optó por la forma simplificada del guión sencillo y horizontal que usamos en la actualidad.

Con respecto a la partición y justificación de los renglones, uno de los primeros en reparar en las consecuencias estéticas de una mala administración de este asunto es Juan de la Cuesta (1589) dando respuesta a un aspecto que ignorado en muchos otros artes de escribir. Cuesta explica que deben comenzarse los renglones formando una alineación ajustada en la parte izquierda y procurar que en los finales de la parte derecha se igualen también lo más posible: «...y afsi mifmo la margen del fin de los renglones ha de quedar muy ygual que no fea vn renglón mas largo que otro que es afsi mifmo grande ornato y afseo de la efcritura.» Y en cuanto a la ortografía avisa de que no se han de partir las sílabas al final de las líneas: «Que al fin de los renglones ninguna fillaua fe ha de partir de manera que quede el fin del renglón alguna letra o letras de vna fillaua fino que toda la fillaua entera ha de quedar acauada en el fin del renglón.»³² Define también cuáles han de ser los signos que se utilizan para señalar la partición: la tradicional doble línea inclinada que tanto se usó en los manuscritos [º] y la más reciente opción del guión [-]. Aunque sorprendentemente en su tratado impreso no había aparecido ningún ejemplo de ello hasta ese momento: «Se ha de poner eſta ſeñal .º. o eſta .- . la que quifieren, y mas conocida es eſta .º. de las dos raycas...»³³ [...] Con respecto a la coincidencia de letras consonantes dobles como en: «Ilлуſtriſiſimo, cauallero, comiſiõ, Abbadia, offrenda, aggreda, Phelippe», estipula que se haga lo siguiente: «Si alguna de eſtas diciones vinielſe a poner parte de ellas en cabo de rēglõ y parte de algũa en principio del rēglõ figuiēte, a de auer tal auifõ q la vna conſonante quede en el cauõ de vn renglõ y la otra en el principio de otro rēglõ en eſta manera...»³⁴

En tiempos de Díaz Morante (1624) era ya habitual el uso del guión sencillo para señalar la partición: «...se ha de dividir , poniendo en el fin de aquel renglõ lo que cabe, y lo demàs en el renglõ que ſigue, y donde fe parte la palabra hazer vna rayuela...»³⁵



³² CUESTA. Op. cit. (fol. 52 v.)

³³ Ídem. (fol. 54 v.)

³⁴ CUESTA. Op. cit. (fol. 54 r.)

³⁵ BUENO. Op. cit. (p. 32)

10

EL RECADO DE ESCRIBIR

Los instrumentos y materiales de la escritura

10.1 EL INSTRUMENTAL AUXILIAR

Por ‘recado de escribir’ se entendía en tiempos de la pluma, el conjunto de instrumentos necesarios para la práctica de la escritura y que podía estar constituido por los siguientes objetos: pluma de ave, papel o pergamino, tintero, ‘glasa,’ salvadera, cuchillo cortaplumas, regla y compás, lapicero, pautas y cisqueros. Todo ello ejercitado sobre una mesa adecuada, pupitre o atril.

El decano español de los calígrafos Juan de Iciar en su *Libro subtilísimo...* hace una descripción pormenorizada de todo lo necesario para la escritura:

«Entre los instrumentos neceſſarios, y de que se deue proueer qualquiera que se precia de ser buen escriuano : son principalmente, tinta : papel : cuchillos : compas : esquadra : glaffa : y reglas.&c. La tinta quanto mas negra fuere sera meior. Requiere tener la goma por tal medida: que ni la mucha la haga eſpeſſa : y tenaz : ni la poca sea ocasion que corra demasiado: y no tenga lustre. Porque anſi lo vno como lo otro es muy grande y enoioso impedimento para hazer buena letra. Quando no quiere correr la tinta, que acaefce, o por ser muy vieia, o por tener ſobrada goma, algunos echan vinagre, o vino tinto: mouidos, y aun engañados por la fimilitud del color. Si fuere hecha de vino blanco : hallo yo que es bueno, remedialla conel mifmo echando la cantidad que vieren ſer neceſſaria hafta correr a voluntad del escriuano y si fuere hecha de agua, echar ſe le ha vn poco de lexía clara, Y quando aconteciere ſer la tinta muy clara de fuerte que ſe borre la letra, o se suma el papel, o pergamino poner le han vnos granos de goma arauiga, o vn poco de alumbre molido, o todo iunto hafta que se pare buena. Por euitar eſtos y otros inconuenientes, los que deſta arte se precian acoſtumbran hazerse ellos mismos la tinta: y aſi la

tienen a su voluntad, y muy buena, y a menos costa, por mas dela mitad del precio de a como se vende en las tiendas, Por tanto, dado que sea cosa fácil, poner aquí algunas recetas de tinta y Roseta.»¹

Diego Bueno arranca también su libro segundo del Arte nuevo de Escribir, con una reseña detallada de los instrumentos, «que han de tener los Maestros que se preciaren ser de su profesión eminentes» y que según él son: «Los instrumentos de Escrevir son Atril, Cuchillo, Pluma, Tintero, Algodones, tinta, fálvadera, polvos, papel, pergamino, regla, pautas, plomo, fálfa regla, pautas picadas, lapicero, pluma para rafiguear, y compas...»²

10.1.1 El cuchillo o cortaplumas

Recibe este nombre por razones obvias y todavía hoy nos referimos con este nombre a cualquier navaja pequeña. En los códices medievales existen multitud de representaciones en las que aparecen copistas con una pluma en la mano derecha y el cortaplumas en la izquierda. El cortaplumas servía principalmente para mantener el temple de la péñola, pero también para eliminar los errores sobre el pergamino, rayendo la capa más superficial de la piel, algo que podía hacerse incluso en los papeles de hilos de mejor calidad. El cuchillo debía tener el mango ancho, la hoja corta y curva por uno de los lados del filo para que la curvatura se adaptase a la forma redondeada de los cortes de la pluma.

Para IcÍAR (1553) el cuchillo ideal debía ser de buen acero templado, con el lomo de arista viva para poder usarlo también para raer la pluma, y lo describe de la forma siguiente: «El cuchillo para templar las péñolas ha de ser cual lo pinto el Palatino en su tratado, que tenga buen azero bien templado, de buen talle y buenos hilos : el cabo [mango] quiere ser grossezuelo, y quadrado [...] y tres veces más largo que el corte [...] y no debe usarse para otra cosa no se gaste el hilo».³

Diego Bueno (1690) añade que: «El Cuchillo ha de fer de muy buen azero menudo, y cenizoso bien templado, la empuñadura ferà gruessa. Los mejores son los de la Puerta cerrada de Madrid.» Y Casanova (1650) alude directamente a los que fabrica un tal Alonso Martín, cuchillero de la reina.⁴

El hermano Lorenzo Ortiz (1696) hace una descripción muy detallada de cómo ha de ser el cortaplumas ideal. En primer lugar invita a que se busque el cuchillo entre los buenos armeros, que sea de buen temple, con un acero estrecho y de no más de tres dedos de largo. Debía tener doble filo y una forma en disminución progresiva y curva hasta la punta. No recomienda aquellas hojas grabadas al aguafuerte porque estima que no dan buenos resultados en el temple de la pluma. Sobre el cabo dice que es preferible que sea de madera, con forma cuadrada y del tamaño de la palma de la mano, y no de otros materiales como el carey, el marfil o la plata porque resbalan sobre todo en verano. Explica que el mango había de pesar para que pudiera manejarse con comodidad,

¹ ICÍAR. *Libro subtilísimo...* Op. cit. (fol. J v.)

² BUENO. Op. cit. (p. 25)

³ ICÍAR. *Arte subtilísima...* Op. cit. (sig. K, r.)

⁴ CASANOVA. Op. cit. (fol. 10 v)

por lo que se podían hacer taladros en él y rellenarlos de plomo derretido.⁵ Para templar el cuchillo se debía usar una buena piedra de afilar como la que usaban los barberos.

Antonio Castilla en 1866 desaconseja, por inútil, que para comprobar la calidad del filo al adquirir el cortaplumas se utilizase el tradicional método consistente en empañar la hoja con el aliento. Superchería muy corriente que sólo conseguía evidenciar la frialdad del acero pero no la calidad de su filo. Y aunque reconoce que es imposible conocer la calidad hasta probarlo definitivamente, destaca que los de fabricación inglesa están entre los mejores.

Como ocurría en la antigüedad con los estiletes, el uso de cuchillos debió ser motivo frecuente de problemas en las aulas. Entre las normas que debían observar los escolares de la Escuelas Pías destaca la que hace referencia al cuidado que debía tenerse con algunos de los instrumentos de la escritura: «Ningún alumno puede llevar a la escuela ninguna clase de armas, cuchillos ni cortaplumas; ni tinteros de cuerno extraordinarios o cosas semejantes».⁶

10.1.2 La regla

Es un instrumento imprescindible para trazar líneas rectas que consistía en una tablilla de madera dura como la de peral, nogal u otras maderas, cuyas dimensiones aproximadas eran medio dedo de grueso, dos dedos de ancho y tres cuartas de largo. Se le podía practicar una moldura o rebaje a lo largo de toda su longitud, para evitar que al trazar con la pluma la tinta se empapase por debajo de ella. Así lo explica Olod en su manual de 1766 donde dice que para que la regla sea buena ha de ser de madera de haya, peral o boj, que mida dos palmos de larga, dos dedos de ancha y tan gruesa como un real de ocho y un rebaje en el canto que impida que se emborrone la tinta al trazar una línea.⁷ Lorenzo Ortiz sin embargo, prefiere que la regla sea metálica, de latón o de acero, con un tamaño similar al del folio de la escritura y con tres dedos de ancho.⁸ Y Antonio Castilla ya en el s. XIX describe una fórmula mixta más sofisticada; una regla de fabricación mecánica con cuerpo de madera y canto metálico.

10.1.3 El compás

El compás fue desde siempre el instrumento principal para trazar arcos de circunferencia, pero también para tomar y transportar medidas en todas aquellas disciplinas en las que se precisase del dibujo y la geometría. Era menester que su construcción que fuese bastante sólida y su funcionamiento preciso, por lo que solía estar hecho de metales como el latón y en ocasiones con las puntas de los extremos en acero para resistir mejor el desgaste.

De la siguiente manera lo describe Diego Bueno (1690) en su manual, quien además se aventura a atribuir su invención a un personaje histórico: «El compas es el instrumento , que tiene

5 ORTIZ. Op. cit. (p. 23)

6 RUIZ BERRIO. Op. Cit. (pp. 64-68)

7 OLOD. Op. cit. (p. 89)

8 ORTIZ. Op. cit. (p. 34)

por blanco, la perfeccion de las obras en quanto por el se ajustan las medidas, las quales por descompaffadas, pierden la conformidad con el Arte, de que les resulta el defayre de imperfectas. El inventor fue Perdicas sobrino de Dalo; este ha de fer de laton, con las puntas de azero, el jugadero de arriba ha de fer doble, para que quando se abra, y cierre ande floxo, fino que ande vn poco apremiado.»⁹

Antonio Espina (1795), añade que además de ser de metal dorado con puntas de acero agudas y bien bruñidas, que los mejores son los que llaman de estuche matemático. Fr. Luis de Olod (1766) sobre la misma descripción básica de los materiales, añade que se preste especial atención a que el gozne resulte suficientemente prieto.¹⁰

10.1.4 El lapicero

Era un instrumento de dibujo de aspecto similar a los portaminas que se utilizan hoy en día y consistía en un canutillo hueco de caña, madera o latón, con aproximadamente una cuarta de largo, en cuyos extremos se encajaban minas de lápiz (grafito) o de plomo, que solían ser de un grosor distinto en cada uno de los lados.

El lapicero se utilizaba para realizar esbozos en proyectos caligráficos de cierta complicación en los que fuese necesario un tanteo previo. Todavía en tiempos de Torío se utilizaban las barras de plomo para dibujar, en su tratado dedica un espacio a la descripción del procedimiento para fabricar los lapiceros. En síntesis consistía en que una vez fundido el plomo se vertía en el hueco interior de una caña. Una vez frío, había que romper la madera de la caña para sacar la barra cilíndrica que se había producido en su interior.¹¹

Las barras de plomo producidas de esta forma podían sujetarse con otro tubo de caña o con un portaminas metálico como el que describe Diego Bueno de esta manera: «El lapizero ha de fer de vn canutillo hueco de laton de vn palmo de largo, y de grueso de vn cañon de pavo; para poder mejor llevar en la mano, y dibujar qualquier letra con garbo. Antonio Espina, dice que es del mismo metal dorado pero añade que ha de llevar unos anillos cuya presión ayude a sujetar las puntas de lápiz. Olod en 1766 añade que sea tan grueso como el cañón de una pluma de pavo, y que en sus extremos se inserten dos barras de lápiz; una de ellas gruesa y la otra más fina para los detalles. Para borrar los restos del lápiz se usaba miga de pan.»¹²

10.1.5 La ‘glasa’

La ‘glasa’ era un polvo de goma de enebro muy molida, que podía colocarse en el interior de un cedacillo de seda con el que se frotaba el pliego de papel o podía extenderse también con la ayuda de una salvadera. Esta operación se realizaba antes de comenzar a escribir y su cometido era

9 BUENO. Op. cit. (p. 26)

10 OLOD. Op. cit. (p. 89)

11 TORÍO. Op. cit. (p. 120)

12 OLOD. Op. cit. (p. 90)

el de suavizar las posibles irregularidades en la superficie, en la piel del pergamino, a un encolado deficiente del papel, u otras causas, facilitando el desplazamiento de la pluma.

Sin embargo algunos tratadistas no son muy partidarios de su uso. Madariaga por ejemplo, afirma en su manual de 1565 que los polvillos blancos de la ‘glasa’ sólo son buenos para confeccionar los libros de Iglesia, porque en ellos la letra es gruesa y se escribe con pluma sin hendidura, por lo que la tinta se esparciría por todo el papel si no la detuviese la ‘glasa’; sin embargo, considera que para letra ‘tirada’ echarle ‘glasa’ sería como apretar el freno al caballo, o como andar por un camino nevado en vez de raso.¹³ Tampoco es partidario de estos polvos Joseph de Casanova (1650) que los recomienda sólo para los trabajos finos sobre pergamino; y tampoco el hermano Lorenzo Ortiz (1696) para quien, según su opinión, es la ‘glasa’ una de las cosas más perniciosas que puede usar el maestro ya que al favorecer el movimiento de la pluma produce una letra exagerada que es más propia de los pintores de letras. Aunque sí que valora su uso en los casos en los que se necesiten perfiles de letra muy nítidos, como cuando los maestros dan muestras para ser grabadas.¹⁴

En los tiempos de Olod (1766) la goma de enebro podía encontrarse fácilmente en las droguerías y boticas, y también eran asequibles otros sustitutivos de la ‘glasa’ como la «cal de huevo», que no era otra cosa que cáscara de huevo molida y cocida en horno de alfarero; o los polvos de «almastica»¹⁵ que Olod considera mejores que la ‘glasilla’ por entorpecer menos el deslizamiento de la pluma por el papel.

10.1.6 La salvadera

Cuando se escribía con cierta urgencia y se necesitaba un secado rápido de la tinta, era costumbre rociar los pliegos recién escritos con una especie de polvo fino que absorbía la humedad de la tinta y aceleraba su secado. Estos polvos eran conocidos como ‘polvos de escribir’ o ‘arena de escribir’. Generalmente estaban compuestos de arena cernida u otras sustancias y se guardaban en la llamada salvadera, una especie de recipiente de plomo con agujeros con el que se espolvoreaba la superficie escrita adheriéndose los polvos a la tinta húmeda y extrayendo su humedad.¹⁶

Diego Bueno (1690) dice que «la salvadera ferà de azofar»¹⁷ es decir la misma hechura que el tintero.¹⁸ Antonio Espina, añade que debía tener los agujeros pequeños, para que los polvos saliesen con lentitud y no perjudicasen lo escrito.¹⁹ Olod (1766) dice que puede ser también de estaño, plomo, barro cuerno o madera. Los polvos pueden ser de distintos minerales pero los más comúnmente usados son de arena cernida, como la negra que se usa en Cataluña proveniente de los Alfaques de Tortosa. Según su descripción parece que debió ser costumbre en aquellos tiem-

13 MADARIAGA. Op. cit. (p. 114)

14 ORTIZ. Op. cit. (p. 35)

15 Almaciga. RAE. (Del ár. hisp. *almāṣṭakā*, este del ár. clás. *maṣṭakā* [‘], y este del gr. *μαστική*). 1. f. Resina clara, translúcida, amarillenta y algo aromática que se extrae de una variedad de lentisco.

16 CASANOVA. Op. cit. (fol. 9 r)

17 Azófar, una aleación de cobre y zinc, también llamada latón. Esta palabra es de origen árabe y viene de *al-ṣoḫr* que significa ‘el cobre’.

18 BUENO. Op. cit. (p. 25)

19 ESPINA. Op. cit. (p. 99)

pos que entre notarios y escribanos se usase también polvo de limadura de hierro, aunque Olod no lo recomienda debido a que podía acabar royendo el papel.²⁰

10.1.7 El tampón de papel secante

Un papel sin encolar se comporta como ‘papel secante’, circunstancia que se ha utilizado en tiempos más recientes para la fabricación de un instrumento que sirvió como alternativa más limpia a la ‘salvadera’. Era una especie de tampón con forma de medio cilindro. De cuya parte plana salía un mango por el que se sujetaba y la parte curva estaba recubierta con una capa gruesa de este tipo de papel. Para usarlo había que balancear dicho artilugio sobre lo escrito y eliminar así el exceso de tinta.

Según José Antonio Chápuli: «Los materiales destinados á secar pronto los escritos, son la arena y el papel secante. Los inconvenientes de desparramarse aquella por la mesa y el pegarse á la tinta, dificultando la escritura por la cara opuesta del papel, han hecho más aceptable el uso del segundo.»²¹

10.2 LOS SOPORTES DE LA ESCRITURA

10.2.1 La mesa de escribir

La opinión generalizada en todas las épocas es que la mejor forma de escribir es sentado y apoyado sobre una mesa. Sin embargo, algunos como Naharro o Palomares encuentran algún beneficio en la escritura de pie, al menos en los primeros momentos del aprendizaje, pues favorece que los alumnos se habitúen a descansar sobre el brazo izquierdo, dejando libre el derecho.²²

La mesa de escribir es casi siempre descrita como una superficie ligeramente inclinada, con una elevación trasera de unos cuatro o cinco dedos. Los maestros más antiguos la prefirieron con algo más de inclinación, como reminiscencia de los facistoles usados en los tiempos de la copia medieval de libros. Juan de Iciar en su *Arte Subtilísima...* menciona que aunque habitualmente se escriba plano, la tabla inclinada de un atril o ‘fagistor’, puede mejorar la comodidad de la vista, que de otra manera «...fe efraga con tener la cabeça baxa...» Y en el s. XIX Antonio Castilla todavía recomienda que la inclinación de la mesa sea de entre 12 y 15 grados. José Antonio Chápuli en 1880 dice que el plano sobre que descansa el papel debe tener una pendiente que podrá variar entre el 15 y el 20 %.²³

²⁰ OLOD. Op. cit. (p. 89)

²¹ CHÁPULI. Op. cit. (p. 38)

²² PALOMARES. Op. cit. (p. 88-89)

²³ CHÁPULI. Op. cit. (p. 38)

Si la mesa estaba dedicada exclusivamente a la escritura podía estar construida con inclinación, pero algunos autores se refieren a al uso de mesas horizontales corrientes sobre las que se colocaba una pieza dotada de una tabla inclinada llamada atril.²⁴

En cuanto a la altura de la mesa muchos autores suelen coincidir en que ha de tener alrededor de cuatro palmos,²⁵ Antonio Espina en 1753 se refiere a las proporciones que debían guardar mesa y el asiento estableciendo cuatro palmos para la mesa y dos y medio para la silla. Sin embargo, son muchos los maestros que se percataron de las diferentes corpulencias existentes entre los discípulos, por lo que era frecuente que en las escuelas hubiese mesas y asientos de al menos tres tallas, para que pudiesen acomodarse todo tipo de alumnos en función de su estatura. Así lo expresa Antonio Castilla en su manual de 1866 donde recomienda además que la orientación de las mesas se hiciese teniendo en cuenta que la luz llegue desde la izquierda o desde arriba, y que si faltase la iluminación natural se utilizara un quinqué de tubo con pantalla, para evitar que la luz oscile.

La superficie de la mesa de escribir estaba construida a partir de una tabla de madera de aproximadamente una vara²⁶ de larga por media de ancha. Para lograr una superficie de escritura con la tersura óptima, era frecuente que la tabla se acolchase con una manta de frisa y que todo junto se forrase con algún otro material liso bien tensado y sujeto con tachuelas en el canto.²⁷ El el jesuita sevillano hermano Ortiz propone que este forro sea de ‘baqueta’, —refiriéndose a una bayeta de tela—; o mejor aún gamuza de piel de cabritilla con la cara de la carne hacia fuera.²⁸ En la misma línea se expresa Fr. Luis de Olod en 1766 que habla también de atril o facistol, y añade que el forro podía ser también de cordobán, frisa o lo que denomina «baqueta de Moscovia».²⁹ Pedro Paredes en su manual de 1792 añade que el color de la sarga o la bayeta debía ser de color verde por ser el que menos ofende a la vista.³⁰

En ocasiones la mesa inclinada o el atril podían tener en el parte superior derecha un agujero ancho para servir de acomodo a un tintero de cristal, loza o plomo, reservando la parte izquierda para otros útiles como la ‘glasa’, la regla, el lapicero.

10.2.2 El pergamino

Durante muchos siglos fueron primero el papiro y después el pergamino los principales materiales de la escritura, hasta la llegada del «papiro toledano» o «pergamino de trapos» como fue llamado en ocasiones el papel. Aquellos materiales gozaban de gran prestigio, el papiro por haber sido usado en la tradición grecolatina y el pergamino por su resistencia y perdurabilidad. Pero ambos eran muy costosos, el primero por su procedencia ultramarina y el segundo debido

24 PAREDES. Op. cit. (p. 4)

25 Ibidem.

26 Vara, pie y palmo o cuarta son medidas de longitud que se usaban en distintas regiones de España con valores diferentes. Las medidas castellanas eran: 83,5 cm la vara, 27,8 cm el pie y 20,8 cm el palmo. Tradicionalmente una vara equivalía a dos codos, tres pies y cuatro palmos.

27 CASANOVA. Op. cit. (fol. 11 r)

28 ORTIZ. Op. cit. (p. 33)

29 OLOD. Op. cit. (p. 91)

30 PAREDES. Op. cit. (p. 4)

a su origen animal. La difusión en Occidente del papel a lo largo del s. XIV favorece la expansión de la escritura, debido a que una vez generalizada la técnica de su fabricación, resulta un material asequible. Sin embargo a pesar de su alto precio, el pergamino siguió usándose durante mucho tiempo en algunas cancellerías aunque de forma restringida para documentos especiales en deferencia a la dignidad de la ocasión o del destinatario.

Según Diego Bueno, en su tiempo la España del s. XVII, el mejor pergamino era el que provenía de Zaragoza y que para ser bueno: «ha de aver dos mefes que ehtë hecho; y antes de eřcrivir fe eřtregarà con vn paño blanco por el lomo àzia abajo, y fe quitarà la cal que fuele tener; y es bueno echarle vna poca de glafa para que falga la letra mas cortada procurando que ehtë muy molida. Los pliegos de pergamino se tendràn en Verano en parte fresca [...]»

Por el testimonio del religioso Fr. Luis de Olod parece que de todavía en el s. XVIII perduraba su uso. Explica en su manual que aunque se usaron mucho en otro tiempo, en su época sólo se usaban ya para libros de coro o escrituras sacras, que los mejores eran las vitelas de ternera que llegaban de Flandes y también los de oveja, carnero y cabrito de Zaragoza. Sobre la calidad de las pieles, dice para ser buenas debían tener cuerpo, pero ser claras, transparentes y sin manchas de grasa en los lomos. Olod amplía el tiempo de curación con respecto a Bueno, hasta al menos un año. Y para su almacenamiento recomienda que en verano se guarden en los sótanos frescos para que no se resequen y se pongan excesivamente rígidos. Y finalmente indica que para hacer correcciones puede rasparse con el cuchillo, eliminando una de las capas de la piel, pero que se cubra después la zona con una mezcla de albayalde y goma arábica para que no se note la intervención.³¹

10.2.3 El papel de escribir

Aunque como hemos dicho pervivió durante algunos siglos más un uso residual del carísimo pergamino, desde el arranque de la caligrafía en el s. XVI el papel ha sido el soporte principal para la mayoría de las aplicaciones de la escritura.

El mejor papel para escribir debía ser de hilo de algodón puro y con cuerpo y mejor cuanto más satinado esté pues no ha de tener grano. Este papel llamado ‘de hilos’, ‘de tina’ o ‘de pila’ se elaboraba pliego a pliego, prácticamente con el mismo método artesanal que se utilizara allá por el s. XII cuando se instaló en Játiva el primer molino papelero de la península. Y continuó elaborándose de la misma forma con muy pocos cambios hasta que a partir del s. XIX comenzase su fabricación industrial en forma de rollo continuo, dando lugar a un papel de características estructurales muy diferentes.

En el proceso artesanal de fabricación del papel de hilo las fases de encolado y satinado tenían por objeto conferir al papel las cualidades necesarias para la escritura, que no eran otras que proporcionarle un buen carteo y una superficie lo más tersa y lisa posible. En primer lugar con el encolado se busca reducir la propensión de las fibras del papel a la absorción de humedad, circunstancia que impide por completo la escritura, ya que el papel se comporta como un papel secante y la tinta tiende a extenderse emborronando la nitidez del contorno de los caracteres. Además el encolado de un buen papel para escribir debía ser regular, para que la tinta fuera absor-

³¹ OLOD. Op. cit. (p. 89)

bida de manera uniforme por todas las zonas del papel. El encolado consistía básicamente, en que una vez formados y secos los pliegos, se introducían en un baño de cola animal que se obtenía de la cocción de las partes gelatinosas de los desechos de carnicería. Una vez secos de nuevo los pliegos el papel era ya más suave, resistente e impermeable. Sin embargo existía todavía un segundo inconveniente, y es que todo papel hecho a mano conserva siempre la huella de la 'forma' es decir la malla con que se formó la hoja. Los surcos marcados en la superficie que se denominan corondeles y puntizones son la garantía del origen artesanal del papel y que hoy tanto nos agradan, pero en otros tiempos resultaban un verdadero obstáculo para la pluma. Eliminar dicha textura se conseguía en gran medida con la tarea del satinado del papel, proceso que consistía en someter los pliegos a los golpes de un macho pilón de cabeza lisa y redondeada, que con el trabajo y la insistencia del operario lograba alisar y dar lustre a la superficie del papel.

Con respecto a la procedencia del papel de escribir, durante siglos los más famosos, fueron los traídos de Holanda, Fabriano, Venecia y especialmente de Génova, origen de los más recomendados por la mayoría de autores como Morante, Diego Bueno, Luis de Olod o Lorenzo Ortiz. Este último se lamenta sin embargo de que últimamente se estuviesen descuidando en su fábrica y en una misma resma podían encontrarse pliegos muy desiguales.³² En el s. XVIII de entre los papeles importados Olod sigue confiando en el de Génova, y de entre los españoles los de las fábricas de Orusco en Madrid y en Cataluña los de los molinos de Capellades, Olod, Bañolas o La Riba.³³ Y en la España del s. XIX, uno de los más recomendados es el papel de la marca Romaní.

La mayoría de los autores estiman que las características básicas que han de observarse para adquirir el papel de escritura son, además de su procedencia, que sea blanco, suave, delgado, liso y de encolado uniforme.

Para Juan de Iciar el papel más adecuado para la escritura con pluma de ave, debía tener unas cualidades similares a las del pergamino y además: «...ser blanco y liso y si al agitarlo no suena como un pergamino es que tiene poca cola».³⁴

Morante avisa de que si el papel adquirido estuviese algo áspero podía mandarse 'batir' (satinar) un poco, lo que nos da una idea de que esta tarea podía ser encargada a algún tipo de artesano, quizás plateros u hojalateros, una vez salido el papel de los molinos.³⁵

Según Diego Bueno hay prestar atención a que el papel: «...tenga cola necesaria, que no fe paffe, lífo, delgado, muy blanco, y suave para que pueda correr por el ligeramente la pluma.»³⁶ Al encolado uniforme Lorenzo Ortiz lo denomina «templado de cola».

El vendedor de papel debía garantizar que la tinta no se corriese ni se pasase al otro lado, pero no siempre se cumplía la calidad prometida, por lo que existía la costumbre de realizar en el momento de la compra una prueba sencilla para conocer el adecuado grado de cola del papel, que es descrita en los manuales de Santiago Delgado, Olod y Antonio Espina, este último explica: «...que el papel tenga bastante cola lo que se sabe pasando la punta de la lengua sobre el, si tiene poca cola enseguida y pasa inmediatamente la humedad al otro lado.» Y en este caso recomienda bruñir la superficie con un trapo blanco para que se desprendan los pelillos. Santiago Delgado en

32 ORTIZ. Op. cit. (p. 33)

33 OLOD. Op. cit. (p. 89)

34 ICÍAR. *Arte subtilissima...* Op. cit. (sig. H viii, v.)

35 MORANTE. *Segunda parte del Arte de escribir*. Op. cit. (fol. 25 r.)

36 BUENO. Op. cit. (p. 25)

1799 añade al método de comprobación algo que ya había dicho Iciár: «...que si el sonido muy claro tampoco manifiesta tener la cola suficiente.»³⁷

En la segunda mitad del s. XIX Antonio Castilla (1866) menciona el nuevo papel continuo de fabricación industrial como alternativa al tradicional papel de tina para la escritura, pero dice preferir el de mano por motivos de mejor conservación.

Algunos autores dan en sus manuales algunas recetas para eliminar las manchas accidentales sobre el papel. Antonio Espina y Fr. Luis de Olod³⁸ por ejemplo, proponen un remedio muy similar para eliminar las de grasa, que consiste en depositar polvos de huesos de carnero quemados y molidos o cal viva, durante tres o cuatro días sobre la mancha, esta llegará a desaparecer o quedará muy disimulada.³⁹ Para hacer desaparecer los errores de tinta Antonio Espina recomienda el polvo de enebro o 'glasa' de los más blancos, para echarlo sobre los enmendados y restregarlos con papel hasta que desaparezca lo escrito, o también frotando con las greñas de una pluma hechas un manojo lo rascado con el cortaplumas.⁴⁰

10.2.4 Otros soportes de la escritura

Debido a las pobres condiciones de la mayoría de las escuelas, muchos maestros tuvieron el impulso de inventar algún sistema que permitiese la reutilización del soporte de la escritura. Estos sistemas, fueron más o menos eficaces en la consecución de un sistema de escritura deletable, con el que se buscaba no sólo reducir los gastos derivados de la carestía del papel, si no también aminsonar la aprensión de los neófitos. Como explica Naharro en su *Arte de enseñar a escribir cursivo y liberal*: «la idea es que los alumnos pierdan el miedo a los borrados y se suelten antes a escribir y de paso puedan hacer varias planas al día ahorrando papel». El propio Iciár ya menciona en su obra la escritura sobre tablillas «embarnizadas», aunque para practicar es más partidario de un sistema basado en el uso de hojas de estaño, llamadas «de Flandes», en las que según sus palabras, podían borrarse con el dedo los caracteres que no fuesen del gusto de quien los hacía.⁴¹

Más adelante maestros como el escolapio P. Santiago Delgado o Vicente Naharro utilizaron también el sistema de las tablas barnizadas. Consistían en un soporte recubierto de una gruesa capa de barniz, sobre la que se podía escribir con tinta y borrar una y otra vez. Vicente Naharro (1820) perfeccionó este antiguo sistema introduciendo algunas mejoras. Probó primero con baldosas de loza que fueron fabricadas especialmente para él en la fábrica de Talavera, pero acababan poniéndose negras, por lo que las sustituyó por unas planchas de hoja de lata. El soporte metálico funcionaba bien, mientras no se usase tinta a base de caparrosa, sustancia que atacaba al metal dejando una huella en su superficie.⁴²

Por último existió un sistema de escritura barato y popular, que se utilizó en la mayoría de las escuelas españolas hasta bien entrado el s. XX, que consistía en el conjunto de pizarra y pizarrín.

³⁷ DELGADO. Op. cit. (p. 73)

³⁸ OLOD. Op. cit. (p. 89)

³⁹ ESPINA. Op. cit. (p. 96)

⁴⁰ Ibídem.

⁴¹ ICÍAR. *Arte subtilissima...* Op. cit. (sig. E, r.)

⁴² NAHARRO. Op. cit. (p. 31)

La pizarra es una superficie rectangular y pulida, hecha a partir de una laja de la piedra de este mismo nombre, con un tamaño cercano a la cuartilla y un espesor de aproximadamente cinco milímetros, enmarcada por un junquillo de madera. Sobre ella se escribía con tiza de yeso o con una barra cilíndrica y delgada, de unos tres o cuatro milímetros de diámetro, que se fabricaba a base de manteca de cerdo y era conocida popularmente como ‘pizarrín’.

La pizarra. Aunque fue de uso corriente en todas las escuelas, Anduaga (1781) es el único autor que hace mención expresa del interés que pudiera tener el uso de la pizarra en la enseñanza de la escritura. Una escueta referencia en la que sólo dice que en ella se escribirá con albayalde, yeso o jabón de sastre, y que podrá servir tanto para las demostraciones del maestro como la práctica de los alumnos.⁴³

Papel negro. Lorenzo Ortiz (1696) ofrece en su manual una fórmula que permite escribir caracteres blancos sobre papel negro. Para conseguir un papel negro se necesita cubrir el pliego con pintura al temple, es decir a base de yema de huevo como aglutinante. El pigmento ha de ser de humo de pez, pues el negro de tinta común no es tan ‘cerrado’. Para escribir las letras blancas la pintura al temple debe ser espesa y a base de albayalde, aunque avisa que este sistema es sólo apto para escritura grande y mediana.⁴⁴

10.3 LA PLUMA DE ESCRIBIR

A lo largo de la Historia de la Escritura, muchos han sido los instrumentos que se han utilizado para generar el producto escrito. Primero fueron el *iuncus* y el pincel, el *stylus* o *graphium*, después el *calamus*, el mazo y el cincel, la péñola, y más tarde la plumilla de acero, la estilográfica, el bolígrafo y finalmente el teclado, primero en las máquinas de escribir y después en los ordenadores. La última forma de producir escritura en los ordenadores de mano PDA (*Personal Digital Assistant*) o tabletas, no es más que una paradógica vuelta a los orígenes de la escritura y consiste en escribir directamente sobre la pantalla, con la ayuda de un *stylus*, lo que pudiera recordar perfectamente a la escritura en las antiguas tablillas pugilares.

Además de la pluma de ganso se usaron plumas de otras aves y también de otros materiales como el cálamo de caña que se usaba desde la antigüedad, de distintos metales e incluso de cristal. Era frecuente en las escuelas que los maestros utilizasen cálamos de caña con los que se podía conseguir una letra de mayor tamaño, sobre todo en las demostraciones iniciales donde se hacía necesario que los discípulos pudiesen apreciar el detalle de la forma de los caracteres desde sus pupitres.

Juan de la Cuesta en su tratado de 1589 al referirse a los tipos de letra corriente: *cursiva*, *redondilla tirada* y *gripho*, recomienda para su trazado sólo el cañón de la pluma de ganso doméstico y no otra ave pues ninguna tiene la bondad de esta. Pero recomienda que se reserven los calibres

43 ANDUAGA. Op. cit. (p. 85)

44 ORTIZ. Op. cit. (p. 31)

más gruesos de las de buitre o cisne para las letras mayores de los libros y para las más grandes de los cantorales se usen las plumas de azófar o latón.⁴⁵

Diego Bueno (1690) se refiere a la pluma de latón en los siguientes términos: «La pluma de rafiguear es inventiva mia para facar los rafigos de vn golpe sin levantar la pluma del papel. Esta ha de ser de laton hueca por adentro, y gruessa como el lapizero, y en el hueco se hecharà la tinta, y se cerrará con vn fello, que tendrá arriba, y abajo ha de tener donde se asiente, y encaxe el corte de la pluma, y vn ahugero futil para que falga la tinta, que se cerrará con vn alfiler và dando la tinta corrientemente, y sin levantar la pluma del papel ve escriben todas las formas de letras, y ravgos con mucha facilidad.»

	Letra caligráfica			Letra no caligráfica	
	Letra modulada Pluma cuadrada	Letra incisa Pluma puntiaguda	Letra pintada Pincel	Letra construida <i>Built-Up</i>	Letra pulsada Teclado
Antigüedad	<i>Calamus</i>	<i>Stylus</i> o <i>graphium</i>	<i>Iuncus</i>	Cincel	
Edad Media	Péñola		Pincel		
Edad Moderna		Grabado a buril		Tipografía	
s. XIX	Plumín de acero Estilográfica	Plumín de acero Estilográfica			Mecanografía Linotipia
s. XX		Bolígrafo Reconocimiento de la escritura	Escrituras <i>Brush scripts</i>	Rotulación moderna	Ordenadores

Cuadro 4 Relación entre los distintos estilos e instrumentos de escritura.

10.3.1 La pluma de ave

La pluma natural de ave ha sido el instrumento ‘escriptóreo’ por excelencia, durante más de dos mil años, hasta su sustitución por la plumilla de acero a mediados del s. XIX. A comienzos del s. XIX era frecuente todavía que los niños llevaran a la escuela plumas, no sólo de animales domésticos como el ganso o el pavo, sino también de buitres o cigüeñas.

En el siguiente pasaje de los *Diálogos* de Juan Luis Vives un maestro de parte con su discípulo acerca de cómo habían escrito hasta entonces los hombres, para acabar finalmente escribiendo con pluma de ave:

«Maes. —¡Haha! yo no hablo de las armas de herir y matar, sino de esas de escribir que al presente hemos menester. ¿Tenéis estuche de plumas con plumas?

»Man. —¿Qué cosa es estuche de plumas? ¿Por ventura es lo que nosotros llamamos plumero?

»Maes. —Eso mismo; porque los hombres muy antiguos solían escribir con punteros de hierro, en cuyo lugar usaron de las cañas, y en especial de aquellas del Nilo. Los agarenos, si has visto algunos, escriben

45 CUESTA. Op. cit. (fol. 25 v.)

con cañas, de la mano derecha hacía la izquierda. como lo hacen casi todas las naciones del Oriente. Los de Europa, imitando a los griegos, al contrario, escriben de la izquierda a la derecha.

»Man. —¿También los Latinos?

»Maes. —Si, hijo, también los Latinos; mas éstos tienen su origen de los griegos, y en otro tiempo los latinos antiguos escribían en pergamino, que con facilidad se podía borrar, que se llamaba palimpsestos: también en una sola una plana; porque los libros que estaban escritos en el reverso se llamaban opiístógrafos, cual fue aquel Orestes de Juvenal, escrito también en el reverso y aun no concluido. Mas de estas cosas hablaremos en otra ocasión: vamos ahora a lo que más nos Importa. Escribimos con plumas de ganso, algunos con plumas de gallina. Las vuestras son muy a propósito, porque tienen el cañón recio y largo, limpio y sólido; quitad las plumitas con el corta plumas y cortadles algo de la cola; raed les también si tiene alguna aspereza, porque lisas son mejores.» [...]

»Man. —Yo nunca las traigo sino desplumadas y limpias: mas mi Maestro me enseñó a ablandarlas y pulirlas con la saliva, y estregándolas con el sayo o calzas.»⁴⁶

Una de las cuestiones de la que más se han ocupado los manuales de escritura en describir las cualidades que debía tener la pluma de ave para resultar óptima en la tarea de escribir. Para Aurora Egido, las reglas de Giovanni Antonio Tagliente sobre la pluma, el papel, la tinta, la naturaleza de las letras y aún el modo de escribir, constituyeron verdaderas reglas de oro para los demás calígrafos durante siglos.⁴⁷

Aunque los sabios y eruditos de otros campos se habían ocupado también de las cuestiones de la pluma, tras la aparición de los tratados impresos de caligrafía prácticamente todos los autores españoles siguieron las indicaciones del italiano, estableciendo que la mejor pluma para escribir era la ave y en concreto la de oca o ganso doméstico; y que sus principales cualidades debían ser las siguientes: Que fuese gruesa, redonda, dura, magra y clara y del ala derecha. Cualidades que se mantienen invariables a lo largo de la historia de los manuales de caligrafía, en la que se introducen sutiles aportes de algunos autores como el hermano Ortiz, que en el s. XVII amplía a diez las condiciones que ha de poseer una buena pluma, añadiendo los calificativos de blanca, tersa, seca, entrefina y que sea además de un animal macho.

Especie. En cuanto a la especie animal, siguiendo las recomendaciones de Baptista Palatino y Antonio Tagliente, Icár (1553) señala que la mejor pluma es la del «ansara domestica» aunque también son buenas las del «ansara silvestre» y las del cisne, estas últimas por ser gruesas y duras son buenas para hacer letras como la *mercatiuol* o la *cancelleresca* cursiva.⁴⁸ Otros como Lorenzo Ortiz (1696) creen que es bueno que sea además de animal macho.⁴⁹

Derecha. En relación al lado de las alas del ave, Icár (1553) no encuentra grandes inconvenientes en cuanto al lado de procedencia de la pluma: «Ni mucho importa de que ala sean: aunque algunos hazen gran diferencia en esto diziendo que las plumas del ala yzquierda no se pueden bien apañar que caen bien torcidas en la mano, lo qual efforua a escreuir ygualmente y presto. Esta falta se emienda doblándolas sobre el cañon, y así assientan bien.»⁵⁰ Juan de la Cuesta (1589) cree

⁴⁶ VIVES. *Diálogos*. Op. cit. (pp. 135-137)

⁴⁷ EGIDO. Op. cit. (p. 77)

⁴⁸ ICÁR. *Arte Subtilísima...* Op. cit. (fol. Kij r.)

⁴⁹ ORTIZ. Op. cit. (p. 41)

⁵⁰ ICÁR. *Arte Subtilísima...* Op. cit. (fol. Kij r.)

sin embargo, que siendo derecha su curva asienta mejor en la mano diestra. Y explica que para saber si la pluma perteneció al ala derecha o izquierda del ave hay que fijarse en las barbas y comprobar que una vez tomada la pluma según se escribe, la más ancha de las dos hileras debe quedar hacia dentro, es decir del lado del pulgar y el lado de las barbas cortas hacia fuera.⁵¹



fig. 25 Plumas de oca alemana con tres pelajes distintos.

⁵¹ CUESTA. Op. cit. (fol. 27 r.)

Así lo cree también Joseph de Casanova que ofrece una explicación muy pareja en su manual de 1650.⁵² Lorenzo Ortiz, (1696) rompe con este criterio y estima que la mejor pluma de escribir debe ser recta. Aunque habitualmente se dice que la pluma ha de ser preferiblemente del ala derecha, Ortiz indica con cierta sorna, que en realidad habría que introducir una coma y se dijese que ha de ser del ala, y derecha, es decir no torcida. Recuerda Ortiz además que Palatino o Iciar no hacen demasiado hincapié en esto y que Francisco de Lucas afirmaba que para su gusto eran mejores las del ala izquierda.⁵³

Redonda. Con respecto a la redondez de los cañones, Cuesta (1589) cree que el cañón debía ser redondo para que voltease bien entre los dedos.⁵⁴ O lo que es lo mismo que los cañones aplastados asientan peor entre los dedos, como afirma Lorenzo Ortiz (1696) quien cree que acaban siendo planos, —más que por su propia naturaleza— porque los oprimen al atarlos en los mazos.⁵⁵ Para aderezar estos cañones sugiere que se reblandezcan en agua, luego se aten fuertemente con un hilo y que se dejen secar al sol para que así recobren la forma cilíndrica.⁵⁶

Gruesa. En relación al calibre o grosor de las plumas, Iciar (1553) menciona que las prefiere delgadas: «...y antes delgadas que grueffas: por q caen mejor en la mano, lo qual efortua a eſcreuir ygualmente y preſto.»⁵⁷ Otros como Lorenzo Ortiz, (1696) sin embargo, creen que vale más que el cañón peque de grueso que por delgado, para que asiente bien en la mano;⁵⁸ pues como dice Juan de la Cuesta, aunque sea para escribir letra pequeña siempre se podrá adelgazar la punta lo que se quiera.⁵⁹

De casco delgado. Con respecto al grosor de la pared del cañón, algunos como Fr. Luis de Olod (1766) mencionan también que además de las característica básicas de la pluma, el cañón debía ser de casco delgado,⁶⁰ condición que según Morante (1624) no cumplían los cañones de las plumas llegadas de Flandes.⁶¹

Dura. Para Juan de la Cuesta (1589) el cañón de la pluma debe ser duro para que se pueda hendir bien sin que se doble, pues con poca hendidura no se puede escribir bien.⁶² El hermano Lorenzo Ortiz, (1696) advierte que si el cañón resulta excesivamente basto y duro, puede aligerarse alargando la hendidura y adelgazando su cuerpo rayéndolo con un casco de vidrio.⁶³

Clara. Lo que quiere decir que algunos maestros como Juan de la Cuesta (1589) creían que los cañones de las plumas debían ser transparentes y limpios.

52 CASANOVA. Op. cit. (fol. 9 r)

53 ORTIZ. Op. cit. (p. 37)

54 CUESTA. Op. cit. (fol. 27 r.)

55 ORTIZ. Op. cit. (p. 38)

56 Ídem. (p. 41)

57 ICÍAR. *Arte Subtilísima...* Op. cit. (fol. Kij r.)

58 ORTIZ. Op. cit. (p. 41)

59 CUESTA. Op. cit. (fol. 27 r.)

60 OLOD. Op. cit. (p. 87)

61 MORANTE, Pedro. *Segunda parte...* Op. cit. (fol. 24 r.)

62 CUESTA. Op. cit. (fol. 27 r.)

63 ORTIZ. Op. cit. (p. 41)

Magra y seca. Lorenzo Ortiz, (1696) otorga gran importancia a que los cañones estuviesen secos, debido a que algunos llegaban a las manos del escribano todavía con restos de grasa del animal. Para eliminarla recomienda que fuesen expuestos al humo por espacio de dos meses.⁶⁴

Tersa o vidriosa. Ortiz (1696) cree que el cañón debía ser terso para que la hendidura cerrase de nuevo después de separarse los gavilanes por la presión.

Procedencia. Pedro Díaz Morante (1624) incorpora un factor nuevo al que confiere gran importancia y no es otro que el de la procedencia de las plumas. En primer lugar advierte que para la letra *bastarda* no valen los cañones ‘refinos’ llegados de Flandes, por ser muy «gruesos de casco» y que son útiles sólo para mercaderes y letrados que escriben de letra procesada.⁶⁵ Y en segundo lugar se lamenta, de que los cañones autóctonos no tuviesen la calidad de los mejores, que eran aquellos que solían venir de Francia y eran muy blancos y redondos. Y acaba zanjando la cuestión diciendo que valía más un buen cañón mediano que un manojo de falsillos cañones malos, incluso aunque fuesen para que con ellos escribieran los niños y aunque los diesen por sólo un maravedí.⁶⁶

10.3.3 El temple de la péñola

Se denomina corte, ‘temple’ o incluso ‘temperatura’ de la pluma al conjunto de operaciones necesarias para que el cañón de la pluma de ave se convierta en un instrumento apto para la escritura. La forma y número de los cortes era similar al que se hacía sobre la caña vegetal para conseguir un cálamo.

En muchas representaciones modernas, sobre todo en el cine y la televisión, suele ofrecerse una interpretación romántica de la imagen del escribano, en las que aparece sujetando plumas con todas sus barbas. Sin embargo, lo cierto es que solían arrancarse casi por completo quedando el cilindro del cañón pelado, dejándose a lo sumo sólo un pequeño resto ornamental a modo de penacho en la parte superior. Dan una muestra más fidedigna las imágenes clásicas de miniaturas y grabados en las que es frecuente ver a escribanos sujetando un pelado cañón en la mano derecha y un cortaplumas en la izquierda. Mantener íntegras las barbas dificultaría en exceso el gobierno de la pluma debido a la resistencia que ofrecerían al aire.

Para la tarea del templado de la péndola se usaba una navaja o cuchillo muy afilado, llamado cortaplumas por razones obvias. En primer lugar se hacía en un corte en forma de bisel sobre el cilindro del cañón, para conseguir una forma apuntada, seguido de dos o más cortes laterales para lograr un adelgazamiento de la punta hasta lograr una peculiar forma, que Iciar denominaba de pico de gavilán. Después había que abrir una hendidura longitudinal, de tanta profundidad como mayor fuese la dureza de la pluma y cuya función era la de propiciar el flujo de la tinta hacia la punta. La pluma entonces quedaba dividida en dos partes llamadas ‘gavilanes’, que por la flexibilidad del material se separaban al ejercer presión sobre ellos, aumentando el flujo de la tinta. Para que comenzase a fluir la tinta muchos recomendaron humedecerla antes con saliva, que actuaba

64 ORTIZ. Op. cit. (p. 39)

65 MORANTE. *Segunda parte...* Op. cit. (fol. 24 r.)

66 *Ibidem*.

como desengrasante natural. Por último, se hacía un corte final transverso para lograr una punta obtusa y biselada, que solía hacerse apoyando la punta de la pluma sobre la uña del pulgar o metiendo en el cañón de la pluma, el de otra más fina. Tras este corte final resultaban despuntados los gavilanes dando lugar a los llamados ‘puntos’ de la pluma; dos segmentos planos iguales y separados por la hendidura, que apoyaban sobre el papel en toda su longitud coincidiendo con el ancho del trazo grueso de la escritura.

Algunos autores recomendaron en sus tratados que el corte final de la pluma cuadrada se hiciese de forma oblicua, no completamente perpendicular al eje longitudinal del cañón, resultando un poco más largo el punto de la izquierda. Inclinarlo ligeramente contribuía a facilitar el apoyo de la punta en todo momento sobre el papel con una postura más cómoda de la muñeca. Esta mejora resulta válida solamente si quien escribe es diestro, aunque no es de extrañar que esta recomendación fuese generalizada, debido a que hasta hace muy poco tiempo todos los aprendices debían serlo de manera obligatoria, ya que era costumbre violentar gravemente a los a zurdos, obligándoseles a escribir con la mano derecha. Rufino Blanco en contraposición a la opinión de otros autores, concluyó que el corte de la pluma había de ser fino y puntiagudo para la letra inglesa, oblicuo para la francesa y recto o perpendicular a la hendidura para la española.

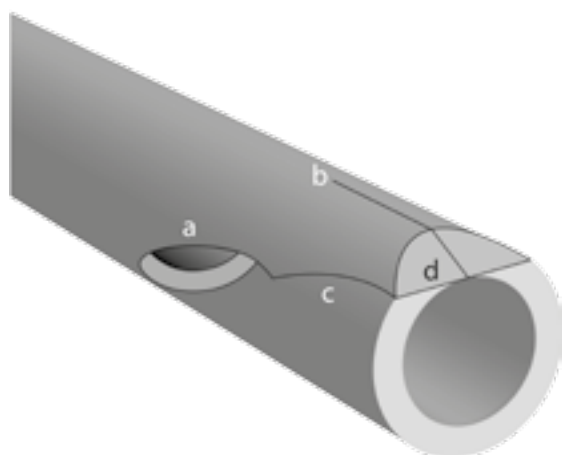


fig. 26 Los cortes de la pluma.
Esquema tubular del cañón de la pluma,
en el que se detallan con precisión los distintos cortes
que requiere el proceso de temple de la péñola:

- a. Tajo principal,
- b. Hendidura,
- c. Cortes laterales,
- d. Tajo final.

Palatino y Tagliente describen con precisión en sus manuales la forma de cortar la pluma, pero *Il modo de Temperare le Penne...* de 1523 de Ludovico Vicentino, constituye según Aurora Egido, un auténtico vademécum de cómo atemperar las plumas como si de instrumentos musicales se tratase.⁶⁷ Entre los calígrafos españoles es Juan de Iciar (1564) quien describe por primera vez de manera pormenorizada la forma de cortar o templar la pluma.⁶⁸ Sobre la base del relato inicial de Iciar se ofrece a continuación una descripción de las distintas operaciones del templado de la pluma y las aportaciones más relevantes de los distintos autores:

⁶⁷ EGIDO. Op. cit. (p. 77)

⁶⁸ ICÍAR. *Libro subtilísimo...* Op. cit. (fol. Kij v.)

5. **Preparación.** Comienza explicando Iciár que en primer lugar se debía empezar rayendo la superficie grasa del cañón con el lomo del cuchillo, algo que Cuesta (1589) recomendaba hacer más adelante tras la operación del hendido. Según Iciár el objetivo de esta operación era eliminar del cañón la camisilla grasa que lo recubre porque impide retener la tinta, pero advierte que no conviene raer más de la cuenta para no acabar convirtiendo el cañón bueno y recio en flojo.⁶⁹ Fr. Luis de Olod (1766) es partidario de que antes de comenzar con el temple de la pluma los cañones hubiesen estado en remojo algún tiempo para evitar que salieran pelos.⁷⁰
6. **Eliminación del extremo final.** Sigue Iciár explicando que después debía eliminarse la primera parte del cañón por blanda,⁷¹ y que Juan de la Cuesta consideraba la parte más delgada e inútil y que según este autor podía llegar a ser hasta un tercio de la longitud total del cañón.⁷² Lorenzo Ortiz (1696) lo expresa de la siguiente manera. En primer lugar divide el cañón entres tramos, de las cuáles la primera parte cerca de la punta se quita por ser débil y la más grasa, la segunda es la mejor y principal zona y la última suele ser la más estoposa.⁷³
7. **Tajo principal.** Consistía en un corte oblicuo que dejaba el cañón convertido en un bisel cuyo lado más corto correspondía a la zona interior de la curvatura. Iciár lo describe de manera parca limitándose a decir que había que dar un corte longitud discrecional por la parte de la canal.⁷⁴ El hermano Lorenzo Ortiz (1696) lo detalla forma más precisa estableciendo que la longitud del tajo debía ser tanta como tres veces el grueso del cañón, los gavilanes la mitad y otro tanto el corte superior.⁷⁵ En este punto que ya se tiene acceso al interior del tubo Cuesta recomienda que se limpiase su interior sacando el «vanillo» con el «pendolerico» de otro cañón.⁷⁶
8. **Hendidura.** La hendidura es un corte longitudinal en la parte más prominente del cañón y por el lado exterior de su curvatura, y tan largo como la mitad del tajo principal, que deja a la pluma dividida en dos partes simétricas llamadas gavilanes. Al ejercer presión sobre la punta de la pluma la hendidura se abre facilitando el flujo de la tinta retenida en el interior del cañón hacia la punta, interviniendo en todo ello el principio físico de la tensión superficial de los líquidos.
9. Iciár dice que había de hendirse la punta de la pluma logrando dos lengüetas; Francisco Lucas (1608) añade que los gavilanes se adelgazarán de soslayo por la parte contraria al canal.⁷⁷ Juan de la Cuesta (1589) estima que para hacer bien la hendidura cree que es necesario hallar en el canal del lomo una especie de surco que comienza al final de las barbas y señalar allí una raya de tope hasta la que se hará la hendidura, pues no debía ser

69 CUESTA. Op. cit. (fol. 28 r.)

70 OLOD. Op. cit. (p. 102)

71 ICÍAR. *Libro subtilísimo...* Op. cit. (fol. Kij v.)

72 CUESTA. Op. cit. (fol. 28 r.)

73 ORTIZ. Op. cit. (p. 46)

74 ICÍAR. *Libro subtilísimo...* Op. cit. (fol. Kij v.)

75 ORTIZ. Op. cit. (p. 46)

76 CUESTA. Op. cit. (fol. 28 r.)

77 LUCAS. Op. cit. (fol. 24 v.)

muy larga, lo que resultar muy enojoso para el escribano.⁷⁸ Y recuerda que es muy importante descarnar los puntos de la pluma por dentro y fuera del cañón para que queden llanos y asienten bien.⁷⁹

10. **Cortes laterales.** Sendos cortes laterales cuya longitud solía ser la mitad del tajo principal, y que permitían reubicar con precisión la posición central de la hendidura y dejar dos gavilanes simétricos. Icár lo describe diciendo que se dieran otros dos cortes encima del primero (tajo principal) hasta lograr una forma similar a la del pico de un gavilán.⁸⁰ Lorenzo Ortiz (1696) ofrece como referencia que el grueso de los gavilanes no debía ser tan ancho como el pico del gorrión ni tan fino como el del jilguero.⁸¹
11. **Tajo final.** Consiste en un corte transversal y ligeramente inclinado hacia el interior del cañón, que ha de seccionar de una vez los dos gavilanes dejando una línea plana que ha de apoyar por entero en el soporte y de cuya longitud depende el ancho del trazo y por ende el tamaño y proporción de la escritura.

Cómo explica Icár la forma más corriente de realizar el corte final consistía en apoyar la pluma sobre la uña del dedo pulgar de la mano izquierda, dando un tajo sobre la punta y escarbándola ligeramente por arriba. Pero Icár sugiere también que este corte podía hacerse apoyando la pluma sobre otros materiales, como una punta de cuerno o sobre un dedal como mencionaba Palatino.⁸² Antonio Espina (1753) tiene en cuenta a aquellos maestros que se ven obligados a cortar muchas plumas y a quienes invita a que en vez de cortar sobre la uña lo hiciesen sobre boj o marfil. Y Santiago Delgado (1799) añade el plomo al «tagito de box, ú otra madera dura».⁸³ Olod (1766) sin embargo no es partidario del uso de la madera para este menester.⁸⁴

Además de apoyar la pluma sobre alguno de estos materiales existía un segundo método, que consistía en introducir dentro del cañón de la pluma algún elemento que sirviese de apoyo al corte. Icár describe por primera vez esta forma alternativa de hacer el corte final invitando a que se introduzca en el interior del cañón de la pluma otro más fino y de material más duro, como el de pavo común que recomienda también Casanova; Morante (1624)⁸⁵ y más adelante Olod (1766)⁸⁶ encomiendan que sea de pavo de las Indias o una púa de puercoespín de las más negras; un palillo redondo como describe Antonio Espina (1753) o simplemente el cañón de otra pluma normal como recomienda todavía en 1866 Antonio Castilla.⁸⁷

Finalmente algunos autores como Juan de la Cuesta (1589) consideran muy importante descarnar los puntos de la pluma por dentro y fuera del cañón para que queden llanos y

78 CUESTA. Op. cit. (fol. 28 r.)

79 Ibidem.

80 ICÁR. *Libro subtilísimo...* Op. cit. (fol. Kij v.)

81 ORTIZ. Op. cit. (p. 46)

82 ICÁR. *Libro subtilísimo...* Op. cit. (fol. Kij v.)

83 DELGADO. Op. cit. (p. 63)

84 OLOD. Op. cit. (p. 102)

85 MORANTE. *Segunda parte...* Op. cit. (fol. 25 r.)

86 OLOD. Op. cit. (p. 102)

87 CASTILLA. Op. cit. (p. 122)

asienten bien.⁸⁸ O cómo precisa Lorenzo Ortiz (1696) que el último corte o descarnado se haga por el exterior del cañón para que se forme la ‘cuerda’ de la circunferencia del cañón y tengan un apoyo recto.⁸⁹

10.3.4 El ajuste de los puntos

La cuestión de si la asimetría de los puntos puede favorecer la escritura *bastarda* ha sido un asunto controvertido. La mayoría de los autores se erigen partidarios de esta perfeccionamiento ergonómico, mientras que otros no lo consideran de utilidad y finalmente algunos dejan la cuestión en manos del criterio y la experimentación de cada cuál.

Icía introduce la posibilidad de que el corte final fuese oblicuo dejando que las lengüetas resultasen ligeramente desiguales y la punta de la pluma algo coja, lo cuál según Icía podía favorecer el trazado de la letra *cancilleresca*, excepto en las letras más pequeñas donde la medida resultaba irrelevante y la pluma había de terminarse con punta redondeada y lengüetas iguales.⁹⁰

Juan de la Cuesta (1589) se percata de que muchos autores tienen opiniones dispares respecto a este asunto y aún recomendando plumas de puntos inclinados en uno u otro sentido, casi todos acaban reconociendo que la pluma de puntos iguales sirve de la misma manera. Por lo que Cuesta se considera partidario de que para la letra cursiva los puntos se corten parejos, como puede verse en el siguiente párrafo: «Quiero quitar (por el contento de los que esto leyeren (vna dubda y opinión que ay acerca, de si los puntos de la pluma an de quedar yguales, o ladeados. Porque algunos autores affi antiguos como modernos dizen q ha de fer el punto derecho de la pluma mas corto que el yzquierdo. Otros que el yzquierdo ha de fer mas corto que el derecho. Que por cualquiera destas opiniones (forçofamente) ha de quedar la punta de la pluma ladeada Para esto digo q podría auer lugar estas opiniones en las plumas grueffas, que son para letra de asiento de libros de Cantoria de yglesias. Pero para letra de velocidad que se vfa en los escritorios así cursiua como tiradilla redonda, para negocios de priessa no ay que mirar estas opiniones.»⁹¹ En la misma línea el sevillano Francisco Lucas (1608) no acaba de ofrecer un juicio concluyente al respecto considerando válidas las tres posibles opciones: que fuese mayor el izquierdo que el derecho, lo contrario y que fuesen iguales, para terminar afirmando que esta última la mejor opción para todos aquellos que no tienen un juicio formado y dejando a la experimentación la decisión final.⁹²

Algunos como Lorenzo Ortiz (1696) son partidarios de que los cortes sean cuadrados e iguales.⁹³ Sin embargo la mayoría de los autores estiman conveniente la asimetría de los puntos, como Palomares (1776) cuando refiere que la pluma para la letra *bastarda* quede algo «coxa» con la lengüeta de la derecha algo más corta (Lám. 37)⁹⁴, o Santiago Delgado (1799) cuando dice en un pasaje de su método dialogado: «P. ¿Pues qué con los puntos iguales no podrá salir la letra con

88 CUESTA. Op. cit. (fol. 28 r.)

89 ORTIZ. Op. cit. (p. 46)

90 ICÍAR. *Libro subtilísimo...* Op. cit. (fol. Kij v.)

91 CUESTA. Op. cit. (fol. 31 r.)

92 LUCAS. Op. cit. (fol. 24 v.)

93 ORTIZ. Op. cit. (p. 46)

94 PALOMARES. Op. cit. (p. 44)

perfección? R. Saldrá, mas le faltará mucha suavidad, y no se unirán los gruesos con los delgados con naturalidad, sino con alguna aspereza, aunque para el corrido hace muy poco diferencia, por no ser tan claros estos delgados y gruesos.»⁹⁵ Y cabe mencionar las recomendaciones de Tomás Varela (1844) en su método para zurdos donde —como es lógico— se invierte la dirección del sesgo pasando a ser el punto derecho ha de ser un poco más largo, lo que difiere con la pluma de los diestros.⁹⁶

Otros autores se decantan por que la cuestión del sesgo de los puntos dependa del estilo de letra que se pretenda escribir, siendo recomendada en términos generales la asimetría para los estilos bastardos y la pluma simétrica para los redondos. Uno de ellos es Diego Bueno (1690) quien considera que al cortar las plumas para escribir la mayoría de las letras, —entre ellas la *redonda*— no debe haber diferencias en la longitud de los puntos; mientras, —como consideran otros autores— para la pluma de la *bastarda* los puntos sean desiguales con el derecho un poco más corto. Para la letra *grifa* y la *italiana agrifada* dice que el tajo sea «más corto de puntos como pico de gorrión» y que se redondee quitando una esquina de cada lado dejándolo romo «como hocico de vaca». Con esto se busca obtener un trazo «sin perfiles» menos modulado que para la *bastarda* y la *redonda*.⁹⁷

Otros atribuyen a las costumbres de los distintos países la manera de cortar la pluma, como Morante (1624) quien advierte que la pluma para hacer la letra italiana no tenga el pico afilado de un gavilán si no la redondeada forma del hocico de una vaca.⁹⁸ Antonio Espina (1753) dice que los ingleses e italianos cortan la pluma muy picuda con puntos bastante delgados⁹⁹, como recoge también Esteban Ximénez en su manual de 1789 en una larga reflexión acerca de las distintas maneras que tiene cada una de las naciones de cortar a pluma:

«Se distingue por lo regular cada nacion en el carácter y gusto de sus letras, como en el de su idioma y vestido. Los Ingleses y Holandeses le tienen afectado, porque cortan la pluma delgada y abierta de puntos para todos los tamaños de letras que ellos usan, y la oprimen y aligeran segun les acomoda, para que hagan los gruesos y delgados en donde a su entender están mas graciosos. La letra Italiana es afeminada y de poca sustancia [...] los españoles, que en todos los siglos hemos seguido la verdadera Caligraphia, huyendo del absurdo antecedente, cortamos la pluma del grueso correspondiente á la corpulencia de la letra que se ha de escribir...»¹⁰⁰ [...] «...nuestro carácter nacional bastardo, en el estado que hoy tiene, excede sin disputa alguna en muchos grados al de las demás naciones en el buen gusto, perfección, gallardía y naturalidad, parece que deberíamos todos dedicarnos á conservarle, procurando cultivarle, para que en todas las Escuelas del Reyno se enseñe á escribir por un método uniforme constante y cierto.»¹⁰¹

95 DELGADO. Op. cit. (p. 64)

96 VARELA. Op. cit. (p. 11)

97 BUENO. Op. cit. (p. 30)

98 MORANTE. *Segunda parte...* Op. cit. (fol. 25 v.)

99 ESPINA. Op. cit. (p. 102)

100 XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 1)

101 Ídem. (p. 6)

10.3.5 El tostado de la pluma

Cuando se tenía apremio en la preparación de la pluma las tareas mencionadas anteriormente eran más que suficientes para conseguir un instrumento apto para escribir; sin embargo cuando se quería preparar la pluma con esmero, podían añadirse una serie de operaciones de templado que conferían mayor resistencia y duración a la pluma. El sistema más antiguo era el tostado y consistía en dar a la pluma un tratamiento de calor para endurecer el material. A comienzos del s. XIX en España esta operación era conocida con el nombre de *holandé* por creerse originaria de aquel país.¹⁰²

La manera más sencilla de endurecer la pluma podía consistir en acercar momentáneamente la pluma a unas brasas. Sin embargo —aunque ninguno de los autores españoles da cuenta en sus manuales de este procedimiento— es sabido que existía un procedimiento más laborioso que ofrecía los mejores resultados y que había sido empleado por los copistas medievales en los escritorios. En primer lugar se cortaba el extremo final de los cañones y se ponían a remojo durante algunas horas hasta que terminaban ofreciendo un aspecto blanquecino y elástico. Después se introducían en un rápido baño de arena fina caliente, que se había calentado previamente al fuego en una marmita, procurando que la arena penetrase también en el interior del cañón. Tras este proceso de cocción las plumas se transformaban en un tubo de material duro, quebradizo y de aspecto transparente, que presentaba las mejores condiciones para el tallado de su punta (ver *fig. 26*)



fig. 27 Cañones de pluma de oca.

En los que se puede apreciar la diferencia entre el aspecto mate del material crudo (imagen superior) y la transparencia del tostado (imagen inferior).

¹⁰² NAHARRO. Op. cit. Op. cit. (p. 13)

10.3.6 La conservación de las plumas

Para que se conservasen en buen estado de escritura las plumas naturales de ave requerían que mantuviesen cierto grado de humedad, lo que se conseguía manteniéndolas sumergidas en tinta o guardándolas en un vaso con vellones de lana o lino empapados en agua. Icíar (1564) recomienda que en verano el corte de la pluma permaneciese siempre húmedo; ya que una pluma seca en exceso hace la letra «farpofa y mortezina, y fe efciue con grande trabaio». ¹⁰³ Y en un pasaje posterior ofrece algunos detalles acerca de su conservación: «...Las plumas se han de conservar echando en vn vaso vn poco de lana o vn pañito de lino e vn poco de agua e poner allí las plumas quanto se cubra el corte dellas. Y fi fueren de metal, tengan las siempre limpias.» ¹⁰⁴

En lo sucesivo la mayoría de los autores establecen condiciones distintas para la conservación de las plumas de acuerdo con los diferentes grados de humedad estacional. Pedro Díaz Morante (1624) por ejemplo, recomienda tenerlas envueltas en un lienzo húmedo en invierno y dentro de una escudilla con algodones de seda mojados en verano. ¹⁰⁵ Lorenzo Ortiz (1696) opina que en invierno pueden guardarse secas y en verano es necesario tenerlas en un tintero con algodones humedecidos ligeramente con tinta. Sin embargo otros como Fr. Antonio Espina (1795) no son partidarios de que se guarden en el tintero porque se decanta el pigmento en la hendidura, prefiriendo para ello un botecillo aparte. Antonio Castilla (1866) no es partidario del remojo ni en agua ni tinta, ya que esto las ablanda en exceso, y recomienda que se guarden en un ‘plumero’ o frasco con una esponja humedecida en el fondo, en vez de los tradicionales algodones. ¹⁰⁶

Para retocar una pluma gastada Ortiz (1696) afirma que se pueden rehacer los puntos solamente o comenzar un corte nuevo eliminando hasta la hendidura. ¹⁰⁷ Y si la tinta no fluyese de la pluma Antonio Espina (1753) anima a frotar la pluma con un trapo humedecido en saliva o metiéndola en la boca.

10.4 LA TINTA DE ESCRIBIR

La tinta de escribir, hasta finales del s. XVIII era preparada por los propios escribanos, que lo hacían siguiendo recetas muy antiguas sobre las que introducían variantes particulares en sus fórmulas e ingredientes, creyendo todos ellos haber encontrado una fórmula ideal. alguna de estas recetas se explican en casi todos los manuales de escritura. Sin embargo desde siempre podía comprarse también la tinta ya hecha, que se vendía en tiendas y mercados.

La tinta de escribir es básicamente una tintura de base muy líquida con pigmento negro u otro color aglutinada con algún azúcar que impida la formación de grumos.

¹⁰³ ICÍAR. *Arte Subtilísima...* Op. cit. (fol. Kij r.)

¹⁰⁴ ICÍAR. *Libro subtilísimo...* Op. cit. (fol. Iij v.)

¹⁰⁵ MORANTE. *Segunda parte del Arte de escribir.* Op. cit. (fol. 26 v.)

¹⁰⁶ CASTILLA. Op. cit. (p. 124)

¹⁰⁷ ORTIZ. Op. cit. (p. 46)

10.4.1 Los ingredientes de la tinta

El vehículo principal de las tintas es un medio líquido muy fluido que consistía generalmente en agua lo más pura posible, que podía obtenerse de fuentes, pozos, manantiales, recogida de la lluvia e incluso del hervido de agua corriente. La alternativa más corriente al agua era el vino, cuyo contenido alcohólico ayudaba a que la tinta no se congelase en situaciones de intenso frío e impedía la formación de hongos y bacterias, lo que podía conseguirse también con vinagre.

Existía cierta discrepancia entre los partidarios de la tinta de vino o la de agua. Algunos como Antonio Espina o Morante, prefirieron que fuese vino, aunque este último en la *Segunda Parte del arte de escribir...* decía también que podía ser de agua de fuente, de río o llovida. Por el contrario, y aunque que proporcionaba un negro más intenso y permanente, el hermano Lorenzo Ortiz, no era partidario para las escuelas de la tinta de vino, que sin embargo se utilizaba habitualmente en las escribanías profesionales, por necesitar de un papel de mayor calidad que la mayoría de las escuelas no podían permitirse. Por lo que recomienda a los maestros la tinta de agua hervida. En este mismo sentido se expresa Fr. Luis de Olod quien estima que la tinta de vino es más adecuada para escribir sobre pergamino,¹⁰⁸ lo que nos permite deducir que la tinta de vino necesitaba un soporte más resistente.

Con respecto a las sustancias pigmentantes, en Europa a partir del s. XII se abandonan progresivamente las tintas en las que el pigmento principal es polvo de carbón, siendo sustituidas por las llamadas tintas ferrogálicas compuestas por dos ingredientes básicos, el sulfato de hierro y el tanino. El primero de ellos es más conocido tradicionalmente en la tintorería como vitriolo o caparrosa y el segundo procedente de las nueces de gala o agallas molidas.

Las tintas ferrogálicas reaccionan con el oxígeno del ambiente oxidándose, lo que incrementa la densidad del negro y las convierte en insolubles en agua e indelebles. Sin embargo su inestabilidad química, debida a que los iones libres de hierro pueden extenderse fácilmente hacia las fibras del papel, hace que tengan tendencia a la corrosión y en ocasiones acaben degradando los soportes en las que se aplicaron. Desde 1400 se generaliza su uso, hasta que a mediados del s. XIX son a su vez sustituidas por tintas de fabricación industrial en las que se incorporan nuevos ingredientes.

Casi todas las fórmulas de tinta contenían también una pequeña cantidad de algún tipo de azúcar que servía para impedir la formación de grumos en la mezcla final y además les confería ductilidad y cierto brillo. En la mayoría de los casos el ingrediente preferido era la goma arábiga, pero en su defecto podían utilizarse también azúcar común e incluso miel.

Otros ingredientes que los maestros recomendaban añadir a las mezclas podían ser la corteza de granada o la piedra de alumbre, con los que se podía espesar la tinta.

La preparación podía consistir en la cocción o hervido de la mezcla, su exposición al sol o simplemente la maceración de los ingredientes durante algunos días, en los que era necesario un removido constante y diario con un palo, que muchos recomendaban que fuese de higuera, aunque no parece haber ningún fundamento sólido en tal costumbre.

Uno de los ingredientes principales de la tinta es la caparrosa, Lorenzo Ortiz ofrece en su manual de 1696 describe algunas recomendaciones para su adquisición y purificación: «Aquellos

¹⁰⁸ OLOD. Op. cit. (p. 91)

granos de verde fino, que soleis encontrar en la alcaparrofa, y parefcen efmeraldas, effo es en rigor el vidriol, y no necesita de purificación Pero porque de efto no viene mucho, digo que fe purifica afsi: echad la alcaparrofa que fe ha de purificar, en vna cazuela, ò otra vafija nueva, y luego la cubreis bien de agua liquida: efta agua que queda echareis muy poco à poco en otra vafija, en que habréis puelto unos hilos de efparto: y fe quedará en la vafija que eftuvo al fuego, lo que parece hezes grueffas, que es la tierra en que eftaba mezclada la alcaparrofa, ò vidriol: efto fe echarà por ài, y lo otro fe dexará enfriar dos, ò tre días, y le ira boviendo à quaxar, y à pegarle (como azúcar cande) en los efpartos, y hallareis la alcaparrofa purificada, y limpia, y tendréis vidriol muy fino.»¹⁰⁹ Fr. Luis de Olod en 1766 explica que si no se encuentra el vitriolo de Inglaterra se puede sustituir por caparrofa.

El otro ingrediente básico de toda receta de tinta son las agallas. Olod en 1766 ofrece en su manual agunas recomendaciones para su adquisición. Comienza diciendo que las mejores agallas son las finas, pesadas y de color plomo, pues las ligeras grandes y amarillas no tienen apenas sustancia.¹¹⁰ En su lugar puede añadirse también madera de encina, palo de Campeche, de zumaque o huesos de melocotón o durazno quemados y pulverizados.

10.4.2 Las recetas de la tinta

Los distintos autores repiten de manera persistente la fórmula esencial basada en los tres ingredientes principales limitándose a introducir alguna variante menor.

El maestro Iciar en su tratado, explica la preparación de una fórmula corriente de tinta para papel, con la que asegura reducir a la mitad el coste respecto al precio de las tiendas. Consiste en tres onzas de agallas arrugadas; dos onzas de «caparrós» (caparrofa) o vitriolo romano molido, puestas a remojo en medio «azumbre»¹¹¹ de agua de lluvia por espacio de uno o dos días. Se mezcla todo con la ayuda del palo de una higuera y se pone la mezcla al sol durante dos días más. Luego se añade una onza de goma arábica molida y se deja que repose un día entero. Después se le da a la mezcla un hervor al fuego, metiendo en ella unos pedazos de corteza de granadas; y por último se cuele a través de un paño. Explica también como se ha de actuar cuando la tinta no sea lo suficiente diluida para que corra por la pluma, la solución consiste en añadir lejía, vino tinto o vinagre. Por el contrario si hubiera que espesarla se añadiría alumbre¹¹² o goma arábica.¹¹³

La receta de Morante consistía en poner en una vasija vidriada una azumbre de vino blanco; cuatro onzas de goma arábica, cuatro de vitriolo y tres más de agallas finas en trozos, mezcla que se maceraba durante un mes removiendolo tres veces al día. Describe una segunda fórmula más compleja en la que reparte la azumbre de vino en tres vasijas, disolviendo en cada una de ellas los

¹⁰⁹ ORTIZ. Op. cit. (p. 27)

¹¹⁰ OLOD. Op. cit. (p. 91)

¹¹¹ Azumbre. RAE. (Del ár. hisp. *attūmn*, y este del ár. clás. *tum[u]n* 'octava parte'). Medida de capacidad para líquidos, que equivale a unos dos litros.

¹¹² Alumbre. RAE. (Del lat. *alūmen*, -*inis*) Sulfato doble de alúmina y potasa: sal blanca y astringente que se halla en varias rocas y tierras, de las cuales se extrae por disolución y cristalización. Se emplea para aclarar las aguas turbias; sirve de mordiente en tintorería y de cáustico en medicina después de calcinado.

¹¹³ ICÍAR. *Arte subtilissima...* Op. cit. (sig. I vii, r.)

ingredientes por separado; en una el vitriolo, en otra las agallas, y en la última la goma arábica, para acabar mezclándolo todo al cabo de ocho días en una vasija mayor.¹¹⁴ Cree que de esta forma las agallas sueltan mejor su sustancia que mezcladas con la goma arábica desde el principio.

Casanova en el s. XVII proporciona una receta similar, en la que varían ligeramente las proporciones de los ingredientes, así como el proceso de elaboración. Comienza diciendo que 4 onzas de agallas finas, —no las grandes y amarillas, sino las pequeñas y pesadas de color del plomo—, echadas en 1 azumbre de agua, más 4 onzas de «vidriol» romano o en su defecto caparrosa, más 2 onzas de goma arábica. Se mete todo en una olla vidriada y sin necesidad de cocción se remueve con palo de higuera dos veces al día durante un periodo de unos diez o doce días. Aunque prefiere la tinta a base de agua, admite que también se pueda fabricar con vino blanco, mientras sea suave y de poco cuerpo.¹¹⁵

Diego Bueno (1690) explica: «La tinta fina fe haze de agua de lluvia, ù de pozo, y en tres valijas fe echarà vn cantaro de agua en iguales partes; en la primera heche vna libra de goma arábica, en la segunda dos libras de vitriolo bien molido, y en la tercera tres libras de agallas de color de plomo quebrantadas ef ten en remojo ocho días, y despues juntarlo todo, y en fuego lento cocerlo hasta que mengue la quarta parte, y al fin colarla, y escribir con ella. [...]»¹¹⁶

Lorenzo Ortiz (1696) propone que se maceren en una vasija vidriada un azumbre de esta agua con cuatro onzas de agallas de color aceitunado y otras cuatro de ‘alcaparrosa’, bien ‘espejada’ y verde, cáscaras de granada agria, removiendo con palo de higuera. No considera Ortiz imprescindible la goma, aunque si se quiere pueden añadirse dos ‘avellanas’ muy molidas y tampoco recomienda echar azúcar como recomiendan algunos.¹¹⁷

Antonio Espina (1795) habla de once onzas de agallas de color plomo, igual cantidad de vitriolo romano o caparrosa, una onza de añil (seguramente para añadir profundidad al negro eliminando la dominante parda) y tres de goma arábica o más si se quiere más lustre. Moler todo y mezclar cada onza de polvo con un cuartillo de vino, aunque algunos no lo recomiendan, o de agua si no es para escribir sobre pergamino, y remover diariamente durante diez o doce días con palo de higuera. Luego tamizar con pedazo de lienzo.

La receta de tinta de Fr. Luis de Olod (1766) consiste en que en una olla vidriada se echen cinco libras de agua, siete onzas de nueces de agallas, cinco de vitriolo de Inglaterra, dos de goma arábica y algunas cáscaras de granada agria. Se dejará macerar por espacio de diez o doce días meneando mañana y tarde con palo de higuera. Finalmente se colará con lienzo sobre una redoma limpia.¹¹⁸

Torío de la Riva (1798) añade algunos ingredientes exóticos a la receta básica, como las cáscaras de nueces verdes, y una parte de azúcar de roca.

Naharro (1820) aporta una novedosa fórmula de tinta que no resultaba corrosiva por prescindir de la caparrosa. Y explica que debido a este particular las manchas de este nuevo tipo de tinta se lavan mejor con jabón, —ya que la tinta de caparrosa sólo salía con espíritu de acedera—, y

114 MORANTE. *Segunda Parte...* Op. cit. (fol. 26 v.)

115 CASANOVA. Op. cit. (fol. 10 r)

116 BUENO. Op. cit. (p. 25)

117 ORTIZ. Op. cit. (p. 26)

118 OLOD. Op. cit. (p. 91)

además esta tinta, bruñida después con cera, podía servir también para dar buen lustre a botas y zapatos.¹¹⁹

A comienzos del s. XIX la tinta es todavía una combinación de los componentes tradicionales,¹²⁰ aunque era ya frecuente encontrarla en establecimientos dedicados a su fabricación y venta en grandes cantidades, como los de la Carrera de San Jerónimo de Madrid que describe Vicente Naharro en su tratado. A finales de este siglo la tinta pasa a fabricarse a partir de fórmulas químicas mejoradas, en las que ya no intervenían necesariamente aquellos ingredientes y podían encontrarse en los mercados también, en estado sólido o en polvo y teniendo que ser diluidas justo antes de su uso.

		Icár 1553	Morante, 1629	Casanova, 1650	Bueno, 1690	Ortiz, 1696	Olod, 1766	Espina, 1795	Naharro, 1820
Base	Agua	½ azumbre	Sí	1 azumbre	1 cántaro	Sí	5 libras	opcional	
	Vino		1 azumbre blanco	opcional				1 cuartillo	
Pigmentos	Agallas	3 onzas	4 onzas	4 onzas	3 libras	4 onzas	7 onzas	11 onzas	
	Vitriolo	2 onzas	4 onzas	4 onzas	2 libras	4 onzas	5 onzas	11 onzas	prescinde
	Añil							1 onza	
Otros componentes	Goma arábica	opcional espesar	3 onzas	2 onzas	1 libra	2 avellanas molidas	2 onzas	3 onzas	
	Corteza de granada	Sí					Sí		
	Legía	Sí							
	Vinagre	Sí							
	Alumbre	Sí							
	Miel						pergamino		
Preparación	Maceración (días)	4	30	10 ó 12	8		10 ó 12	10 ó 12	
	Recipiente		3 vasijas	olla vidriada	3 vasijas	vasija vidriada	olla vidriada		
	Cocción	hervor			fuego lento				
	Removido (veces al día)	palo de higuera	3	palo de higuera		palo de higuera	palo de higuera	palo de higuera 2	
	Exposición al sol (días)	2							
	Colado	pañó			Sí			lienzo	

Cuadro 5 Recetas de tinta y las distintas proporciones de ingredientes y procedimientos.

¹¹⁹ NAHARRO. Op. cit. (p. 20)

¹²⁰ CARDERERA. Op. cit. (p. 387)

10.4.3 Tintas especiales

Muchos de los manuales contienen además de la tinta básica para papel, otras recetas de tintas especiales para usos específicos. Por ejemplo las variantes que requiere su uso sobre pergamino como explica Iciar y más adelante Fr. Luis de Olod en su manual de 1766 donde describe una tinta para pergamino en la que ha de sustituirse el agua por vino blanco,¹²¹ y avisa de que si se van a hacer letras grandes con brocha ancha, se requiere que sea más espesa por lo que hay que formar un betún viscoso añadiendo miel a la mezcla.¹²²

Para tener disponer de tinta en viajes y situaciones apremiadas, podía llevarse encima un recado de escribir básico en el que se incluyera una mezcla de los ingredientes de la tinta que había que diluir en el momento del uso. Olod, propone que se llevase en una bolsita un poco de polvo de agallas, vitriolo y goma arábica sobre los que añadiendo un poco de agua o vino se hará tinta rápidamente.¹²³ Una alternativa a los polvos sueltos eran las pastillas de tinta china, que por aquellos tiempos debían ser mucho más difíciles de hallar en el mercado. Lorenzo Ortiz explica que podían encontrarse en los comercios unos panes de tinta sólida venidos de China, aunque no recomienda su uso en papel corriente, pues según su criterio, sólo es apta para aquella clase que usan ellos y que llaman de seda, aunque dice que en realidad está hecho de cogollos de palma.¹²⁴ Fr. Luis de Olod, citando al químico francés Nicolás Lemery explica que la verdadera tinta china proveniente de la ciudad de Nankín y que se hace a partir de una mezcla de hiel de buey, cola de pescado y negro de humo, que se deja secar en forma de pastillas que hay que disolver con algún licor en el momento de usarse.¹²⁵ Y afirma que puede conseguirse un resultado parecido con una fórmula de tinta compuesta de huesos de melocotón o durazno quemados y molidos, goma arábica, negro de humo, alumbre, miel, algo de jabón y azúcar piedra molidos y mezclados con aguardiente común.¹²⁶

Lorenzo Ortiz propone dos formas distintas de aplicar oro a las letras: La primera consiste en utilizar una tinta hecha a base de oro molido en polvo y explica que para hacerla sólo hay que mezclar el polvo de oro que se vende aglutinado con goma en forma de conchitas, con agua de goma bien espesa. Para disolver el oro se puede macerar durante tres días en zumo de vainas de enebro o disolverlo con aguafuerte. Se aplica con pincel y es necesario remover de vez en cuando debido a que el pesado pigmento tiene tendencia a quedarse en el fondo.¹²⁷ La segunda fórmula es en realidad la tradicional técnica de dorado con panes que recomienda se reserve para las letras más grandes. La técnica consiste básicamente en comenzar pintando las letras a dorar con bol armenio. Una vez fraguado pero no seco del todo se humedecerá con un poco de aliento lo que hará que los panes se adhieran a él. Y finalmente se saca lustre bruñendo las letras con caracol o diente de jabalí.¹²⁸

¹²¹ OLOD. Op. cit. (p. 91)

¹²² Ídem (p. 92)

¹²³ Ibídem.

¹²⁴ ORTIZ. Op. cit. (p. 33)

¹²⁵ OLOD. Op. cit. (p. 93)

¹²⁶ Ídem (p. 92)

¹²⁷ Ídem. (p. 93)

¹²⁸ ORTIZ. Op. cit. (p. 29)

Para la tinta bermellón o encarnada, se cambiaban los pigmentos negros por otros de color rojo, principalmente bermellón. La cocina de Iciar (1553) contiene una fórmula de tinta roja que denomina *roseta* o tinta colorada, hecha a base de palo de Brasil. Como vehículo para la tinta colorada Lorenzo Ortiz cree que la mejor opción es diluida en vino blanco y para aquellos que busquen más detalle remite a las recetas ofrecidas por Amphiareo. Olod en 1766 estima sin embargo que la base deben ser los ácidos de orines o del zumo de la lima.¹²⁹

De entre los manuales estudiados el de Fr. Luis de Olod (1766) es uno de los más prolijos en recetas de tinta dedicando varias páginas a esta cuestión.¹³⁰ Además de muchas recetas de tinta negra convencional para distintos usos, tintas de diversos colores, doradas y plateadas, describe también algunas fórmulas muy curiosas de tintas especiales entre las que hay una para hacer tinta invisible a base de litargirio¹³¹ y vinagre, que se puede hacer visible aplicando posteriormente otra mezcla sobre lo escrito.¹³² Refiere otra fórmula con ingredientes tan exóticos como la hiel de rana, las escamas de pez, los rabillos de luciérnaga o la madera podrida de sauce, para conseguir una tinta solo visible a oscuras; u otra, a base de amoniaco, que sólo puede leerse a la luz del fuego.¹³³ Para la tinta verde, además de los aglutinantes habituales se tomarán como pigmento el cardenillo, el verde de vejiga, el de Hungría o la tierra verde. Para la tinta azul se tomarán azul de ultramar o el de Prusia llamado 'berlino' y para la amarilla oropimente.¹³⁴ Y finalmente añade otras fórmulas curiosas como las siguientes: «Para renovar las letras, que no se pueden leer de muy viejas», para hacer «Letras que no se pueden leer sino de noche: otras sino al fuego: y otras sino al agua», «Para escribir sobre la mano, y leerse con arte», «Para poner letras de Oro sobre tierra, madera y otras materias», «Para hacer tinta simpática; esto es un licor, que hace parecer una Tinta borrando otra», «Tinta para escribir Epitafios, è inscripciones sobre el marmol», «Para escribir sobre Plata, sin que se borren las letras», &c.

10.4.5 La conservación de la tinta. El tintero

La tinta casera se guardaba en cantidad suficiente en recipientes de vidrio, estaño o plomo, aunque este último metal es el más frecuentemente recomendado. Iciar (1553) dice que la tinta debía guardarse en una vasija de plomo bien tapada. Otros como Morante (1624) son partidarios de que tras el colado de la tinta, se guardase en una bota, que Lorenzo Ortiz (1696) recomienda sea de cuero bien 'empegada' y sin aire dentro¹³⁵; y añade que se tenga cuidado con el momento de su fabricación: «Debes advertir, que no se entre en esta obra en tiempo que corre viento de Levante, que es la parte por donde nace el Sol, porque la calidad de este viento, todo lo descompone, y relaja, y aun la tinta buena en el mismo tintero la corta, y aclara...»¹³⁶ Otros autores como Antonio

¹²⁹ OLOD. Op. cit. (p. 94)

¹³⁰ Ídem. (pp. 91-96)

¹³¹ Litargirio. RAE. (Del lat. *lithargyrum*, y este del gr. λιθάργυρος). i. m. Óxido de plomo, fundido en láminas o escamas muy pequeñas, de color amarillo más o menos rojizo y con lustre vítreo.

¹³² OLOD. Op. cit. (p. 95)

¹³³ Ídem. (p. 96)

¹³⁴ Ídem. (p. 94, 95)

¹³⁵ ORTIZ. Op. cit. (p. 25)

¹³⁶ Íbidem.

Espina (1795) son más partidarios del uso del vidrio añadiendo que es muy importante que sean además botellas con tapadera para que no caiga polvo, que es lo que más perjudica a la tinta.¹³⁷

Desde los recipientes más grandes donde se almacenaba, que podían ser una bota, una botella o garrafa de cristal o barro, o un barrilete, solía verterse una pequeña cantidad de tinta en otras vasijas más pequeñas y manejables llamados tinteros. El material con que podían estar fabricados era variado a tenor de los distintos testimonios. El más corriente solía ser de plomo, cuyas propiedades químicas contribuían a la conservación de la tinta. Solía tener una tapa ajustada del mismo material u otro, lo que evitaba que entrase la suciedad o se derramase la tinta; para evitar este peligro en las escuelas los tinteros además solían estar clavados a las mesas.

Diego Bueno (1690) entiende que: «El tintero ha de fer de bronze, y lo de dentro de plomo; porque en el fe conferva la tinta en todo tiempo mas delgada, y corriente...»¹³⁸ El hermano Lorenzo Ortiz (1696) recomienda también el plomo pero no recomienda que se usen el estaño y la plata porque crean herrumbre. Considera también buenos los de vidrio y los de corcho «bien empegado» por dentro, que además se puede pintar por fuera. Y recuerda que la tinta con la que se rellene un tintero, sea siempre de la misma receta, para que no se corte.¹³⁹ Fr. Luis de Olod (1766) recomienda que los tinteros además de ser de estaño o plomo, es importante que tengan tapadera, porque en ellos la tinta se conserva más corriente.¹⁴⁰

Era frecuente que los tinteros estuviesen llenos de madejas de algún material textil sobre el que se vertía la tinta. El cometido de estas madejas o marañas era retener las impurezas y posos de la tinta, evitar los vertidos y salpicaduras accidentales y ayudar a enjugar la pluma impidiendo que se cargase en exceso. Son conocidos con el término genérico de ‘algodones’ debido a que lo más frecuente es que fuesen vellones de esta materia vegetal, pero podían ser también de otras materias textiles como la seda.

Díaz Morante (1624) explica que el tintero ha de contener holgadamente pocos algodones mojados en tinta. Estos han de ser de media de seda negra deshecha.¹⁴¹ Diego Bueno (1690), — como en otras cuestiones— sigue al pie de la letra las recomendaciones del manual de Casanova (1650)¹⁴² y dice que los algodones del tintero deben ser menos abundantes en verano, para que la tinta esté más fluida: «...en Verano ha de tener menos algodones, que en Invierno»; y que fuesen de seda: «los algodones son mejores de seda por torcer, que llaman desperdicio, ò maraña...»¹⁴³ Fr. Luis de Olod (1766) se decanta partidario también de este tipo de ‘algodones’ hechos de lo que llaman maraña¹⁴⁴, es decir «seda por torcer» que es aquella que se encuentra en las fábricas de medias, pero que no es de lana, ni de algodón ni tampoco de medias deshechas.¹⁴⁵ Antonio Espina (1795) sin embargo no encuentra inconveniente en que las madejas de seda provengan de medias

¹³⁷ ESPINA. Op. cit. (p. 94)

¹³⁸ BUENO. Op. cit. (p. 25)

¹³⁹ ORTIZ. Op. cit. (p. 32)

¹⁴⁰ OLOD. Op. cit. (p. 88)

¹⁴¹ MORANTE. *Segunda parte...* Op. cit. (fol. 26 v.)

¹⁴² CASANOVA. Op. cit. (fol. 9 r)

¹⁴³ BUENO. Op. cit. (p. 25)

¹⁴⁴ Maraña. RAE (De or. Inc.) 2. Conjunto de hebras bastas, enredadas y de grueso desigual, en la parte exterior de los capullos de seda, que se apartan al hacer el hilado, y se emplean en tejidos de inferior calidad.

¹⁴⁵ OLOD. Op. cit. (p. 88)

viejas deshechas y dice preferir la seda porque no se corrompe como el algodón.¹⁴⁶ Quizás por el aumento en la calidad de las tintas debido a la mejora en los procesos de fabricación, los autores del s. XIX ya no recomiendan el uso de algodones o cendales¹⁴⁷ en los tinteros de plomo, como Antonio Castilla (1866) que invita a que se ponga en su lugar una ruedecita hecha de corcho que sirva además de aviso para el límite de introducción de la pluma en el tintero.¹⁴⁸

Para finalizar esta parte merece la pena reseñar la curiosa descripción que hace Fr. Luis de Olod en su manual de 1766 de la fabricación y utilización de una suerte de tintero permanente que no necesita ser rellenado con tinta. Consiste en dar forma al tintero modelando una pasta hecha a base de pigmento negro de humo y carbón de sauce diluidos en goma arábiga. El tintero una vez formado debía cocerse en un horno caliente para que se endureciera. Para usarlo sólo había que añadir un poco de agua, para que al diluirse parte de la sustancia que lo formaba, surgiese algo de tinta en el fondo.¹⁴⁹

10.5 SISTEMAS DE PAUTADO

La palabra ‘pauta’ además de denominar al sistema geométrico de líneas, que soporta la estructura y proporción de la escritura, es también el nombre de instrumentos reales, que se utilizaron para agilizar el trazado de este sistema de líneas. Según el número de renglones que cabían por plana, se denominaban como pauta de 20, pauta de 30, &c.

Algunos de estos artilugios ya se utilizaron en la Edad Media para el pautado de los códices de pergamino, como alternativa a la rueda de picar.¹⁵⁰ La forma de estos instrumentos podía variar en cuanto a estructura y funcionamiento.

El auxilio de una pauta de líneas es de gran ayuda cuando se quiere que el escrito tenga buena apariencia y resulta imprescindible cuando se está en la fase de aprendizaje. La forma más sencilla de pautar un pliego en blanco es de manera manual trazando las líneas con la ayuda de una regla y un lapicero de plomo o grafito. Sin embargo este sistema puede resultar adecuado para la escritura particular, pero puede resultar tedioso e ineficaz en una escuela. Por ello muchos maestros apreciaron la necesidad de encontrar un sistema que les permitiera aliviar el fastidio y pérdida de tiempo que suponía el pautado manual de los pliegos para los discípulos, así lo manifiesta Fr. Luis

¹⁴⁶ ESPINA. Op. cit. (p. 92)

¹⁴⁷ Cendal. RAE (Del prov. *sendal*, y este del lat. *sinclon*, -*ōnis*, con cambio de sufijo). 1. m. Tela de seda o lino muy delgada y transparente. 2. m. velo humeral. 3. m. Barbas de la pluma. 4. m. Mar. Embarcación moruna muy larga, con tres palos y aparejo de jabeque y armada en guerra por lo común. 5. m. ant. Especie de guarnición para el vestido. 6. m. pl. Algodones que se ponían en el fondo del tintero.

¹⁴⁸ CASTILLA. Op. cit. (p. 118)

¹⁴⁹ OLOD. Op. cit. (p. 88)

¹⁵⁰ Artilugio consistente en una rueda de metal de pocos centímetros de diámetro engarzada en un eje central unido a un mango, y en cuyo canto había dispuestos clavos puntiagudos equidistantes. Se utilizaba en la Edad Media para pautar las páginas de los códices, a través del sistema del picado. Al hacer girar con fuerza la rueda el instrumento iba dejando una línea de agujeros equidistantes que servían luego de guía para las líneas de la pauta.

de Olod en 1766 que no es partidario del pautado con lápiz o plomo, porque restar demasiado tiempo en la escuela además de resultar difícil eliminar después los restos de las líneas.¹⁵¹

Sin embargo Antonio Castilla (1866) no se muestra muy partidario de las pautas cuadrículadas y rechaza esta costumbre: «En ningún pueblo de Europa se ha empleado ni se emplea la cuadrícula como medio de enseñar á escribir cursivo en las escuelas, sino en España; y no por esto los niños de otros países dejan de aprender á escribir, acaso con más prontitud y seguridad que los nuestros.»¹⁵²

10.5.1 Las pautas de cuerdas

Los sistemas más extendidos fueron los que se servían de cuerdas formando líneas paralelas y separadas de forma adecuada para la realización de un tamaño concreto de letra.

Uno de los primeros mecanismos descritos consistía en un marco de madera de nogal u otra madera dura, sobre el que se tensaban cuerdas finas de bramante que se frotaban con carbón de cisco y al ser golpeadas sobre el papel, dejaban una huella de líneas oscuras de polvo de carbón.

El siguiente sistema debió ser el más corriente, pues encontramos su descripción en muchos de los manuales de escritura, como los de Iciár, Casanova o Torío. El primero en describir este instrumento es Iciár que lo denomina ‘regla’ y dice haber tomado la idea del libro de *Orthographia*¹⁵³ de Alejo Venegas. Con este sistema Iciár afirma que se podía abastecer a toda una escuela evitando la tediosa tarea de reglar (pautar) con lápiz de plomo cada plana.¹⁵⁴

Estaba compuesto por una tabla de madera dura de haya, peral o nogal plana y lisa de medio dedo de grueso y medio pliego de papel de ancha, que debía tener los bordes rebajados para contener los nudos de las cuerdas. En la superficie contraria a los rebajes se grababan tantas líneas y tan separadas como debiera corresponder al tamaño de la pauta de cada letra. Sobre estos surcos debían asentarse cuerdas finas de tripa de las utilizadas en las vihuelas, que Fr. Luis de Olod¹⁵⁵ recomienda sean de las *terceras* por ser las más duraderas. Las cuerdas se enhebraban a través de una serie de agujeros o ranuras equidistantes dispuestas en los rebajes de los extremos de la tabla y se tensaban fuertemente. Algunos autores como Olod o Torío de la Riva recomiendan que además se encolasen a la tabla para que no perdieran su rectitud.¹⁵⁶ Casanova es el primero en advertir que era bueno que dicha tabla tuviese una ligera «panza» o curvatura central para un mejor asiento.¹⁵⁷

Patiño (1753) describe con exhaustivo detalle como han de hacerse este tipo de pautas de cuerda. Comienza explicando que deben utilizarse tablas de nogal o peral del tamaño de medio pliego de papel común y de medio dedo de grueso, que estén bien lisas y cepilladas y algo más delgadas por los extremos: «...se han de encordelar sus líneas rectas, y transversales con cuerdas de Vihuela, y que los agujeros sean quanto quepa la cuerda; y después de bien encordadas se

¹⁵¹ OLOD. Op. cit. (p. 101)

¹⁵² CASTILLA. Op. cit. (p. 25)

¹⁵³ VENEGAS, Alexo. *Tractado de orthographia y accentos en las tres lenguas principales*. [s.l.], [s.n.], [1531].

¹⁵⁴ ICÍAR. *Libro subtilísimo...* Op. cit. (fol. K v.)

¹⁵⁵ OLOD. Op. cit. (p. 97)

¹⁵⁶ TORÍO. Op. cit. (p. 121)

¹⁵⁷ CASANOVA. Op. cit. (fol. 11 r)

afleguran con cola, para que no se meneen...»¹⁵⁸ Su uso consistía en poner el instrumento sobre la hoja de papel y tras ejercer presión sobre ella, las cuerdas dejaban una huella gofrada con las líneas de la pauta.¹⁵⁹ Una alternativa consistía en colocar un papel encima de las cuerdas y frotar sobre él con una barra de plomo de modo que las cuerdas dejaran una huella gris sobre el papel, como describe en el siguiente párrafo Patiño: «... y con un plomo redondo, y lifo, como un dedo de grueffo, poco menos, reglan los Niños muy fácilmente, y con presteza, passando por encima del papel con ayre, y fin mucha fuerza.»¹⁶⁰

Otra forma de usar estas pautas, en concreto las que no tenían las cuerdas fijadas a la tabla, es la que explica Esteban Ximénez en su manual de 1789 y consistía en que el pliego se metiese entre cuerdas y tabla y se marcasen las líneas con un una caña de plomo por encima de las cuerdas.¹⁶¹

Aunque este autor menciona también las falsillas de papel y las pautas picadas —que considera muy útiles para escribir las muestras y algunas obras de cuidado— Gabriel Fernández Patiño (1753) considera que este tipo de pautas constituyen: «...la mejor inventiva, que jamás pudieron discurrir; es de grande alivio para aprender a escribir con todo fundamento...»¹⁶² Fr. Luis de Olod (1766) invita a los maestros a que tengan en las escuelas pautas de todos los tamaños que se vayan a escribir y además que de cada uno haya una regla para las líneas transversales y otra para las líneas de caído. Mientras que Ximénez, propone que las cuerdas para los caídos se puedan tensar en la misma tabla pero por otra cara.¹⁶³

10.5.2 Las pautas picadas o cisqueros

Otra forma de automatizar el dibujo de la pauta consistía en realizar una plantilla picada, que a través del sistema del estarcido, permitía pasar el dibujo de líneas al papel. También llamadas pautas estarcidas o cisqueros¹⁶⁴ el sistema se basaba en la misma técnica del estarcido que usaban también dibujantes, grabadores y artesanos para trasladar motivos y dibujos del papel a otra superficie. Estas pautas eran conocidas también como cisqueros¹⁶⁵, el mismo nombre que se daba al saquito o cedacillo lleno de carbón que se usaba en esta técnica.

Según Diego Bueno: «Las pautas picadas, o cortadas son excelentes para escribir muy igual los Maestros en papel, y en pergamino. Y se hacen tomando tres pedazos de papel de marca mayor,¹⁶⁶ del tamaño de medio pliego de papel, y se picaron tres de una vez cociendo primero las quatro esquinas, y señalando las margenes con la punta con la punta del compas, y compassados

158 PATIÑO. Op. cit. (p. 35)

159 ICÍAR. *Arte subtilissima...* Op. cit. (sig. K, v.)

160 PATIÑO. Op. cit. (p. 35)

161 XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 20)

162 PATIÑO. Op. cit. (p. 35)

163 XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 20)

164 Cisquero RAE. 2. m. Muñequilla hecha de lienzo, apretada y atada con un hilo, dentro de la cual se ponía carbón molido, y servía para pasarla por encima de los dibujos picados, a fin de traspasarlos a alguna tela o a otro papel.

165 Su nombre hace referencia al carbón de cisco que se ponía en su interior.

166 Marca Mayor. Papel blanco, de superficie regular, fuertemente satinada. Es muy compacto, con encolado intenso y dureza superficial. Aunque en la imprenta reciente se utilizó después como término para designar un formato de papel equivalente a 650 × 450 mm aproximadamente.

los renglones, se tomará la ahuja de zurcir, que ha de estar en vn palito de farmiento muy firme; y despues se hirà picando con mucho tiento, llevâdo la ahuja tieffa, y derecha àzia abajo, sin ladearla à vna parte, ni à otra, y los ahujeros muy juntos, y correspondientes sin apretar la mano en vnos mas que otros. El carbón con que se ha de pautar ha de ser de higuera, y avellanera todo molido, y pasado por cedazo se pondrà en vn pañito de angeo¹⁶⁷, y se reglarà.»

Posteriormente Ximénez, Fr. Luis de Olod y el H. Lorenzo Ortiz describen sendos procedimientos muy similares entre sí y al que ya había sido descrito anteriormente por Casanova. Se comenzaba dibujando con cualquier sistema una pauta de líneas sobre un pliego de papel grueso o pergamino. Luego con una lezna se picaban las líneas en toda su longitud con agujeros muy juntos. El sistema permitía pautar varias plantillas de una sola vez, lo que conseguía ahorrar mucho trabajo. Para ello no había más que introducir dentro del pliego inicial otros tres o cuatro pliegos y una vez sujetos con una aguja¹⁶⁸ picarlos todos juntos cuidando de traspasar todas las hojas. Al separarlas se alisaban los agujeros bruñendo por detrás con piedra pómez antes de usarse. Y finalmente para pasar la pauta al papel de escritura se colocaba la plantilla agujereada sobre el pliego y con la técnica del estarcido, se hacía pasar polvo de carbón a través de los orificios con la ayuda de un cisquero o muñequilla. El polvo de carbón al pasar por los agujeros podía dejar señal en todos ellos y de esta forma sobre el papel quedaba una huella de las líneas de la pauta formada por puntos de carbón.

Las muñequillas de los cisqueros podían estar hechas de lienzo o según Ximénez de bayeta y se llenaban de polvo de carbón de cisco molido muy fino, un tipo de carbón vegetal, que solía ser de pino o sarmiento.¹⁶⁹ La mayoría de los autores mencionados para aumentar la densidad del negro, estimaban conveniente añadir una cuarta parte de añil a otras tres cuartas de carbón.¹⁷⁰ Los restos del polvo se borran fácilmente, con miga de pan o con tan sólo el pelo de la pluma.¹⁷¹

Ximénez (1789) es partidario también del nombre de cisqueros y estima que su mayor ventaja es que con ellos se pautan de una sola vez renglones y caídos. Pero advierte que no es un sistema para niños, por la delicada permanencia del carbón sobre el papel.

10.5.3 Las pautas en relieve

Además de las pautas de cuerdas existieron otros sistemas menos extendidos en los que las líneas de la pauta se grababan en relieve sobre madera o metal y cuyos vivos dejaban una huella sobre el papel al ejercer presión. Francisco Lucas además de las tablas de cuerdas recomienda también el uso de las de este otro tipo, hechas de plomo o estaño y también las de tinta que se ven por detrás del papel por transparencia.¹⁷²

¹⁶⁷ Anjeo. RAE. (De Angeu, nombre provenzal del ducado de Anjou, en Francia, de donde procede). 1. m. Especie de lienzo basto.

¹⁶⁸ XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 21)

¹⁶⁹ TORÍO. Op. cit. (p. 121)

¹⁷⁰ ORTIZ. Op. cit. (p. 34)

¹⁷¹ OLOD. Op. cit. (p. 101)

¹⁷² LUCAS. Op. cit. (fol. VII v.)

Diego Bueno, describe uno de estos sistemas en su manual: «Las pautas feràn abiertas en madera donde eftaràn esculpídos los renglones en alto, y para reglarlos ferà el plomo muy fino, la hechura como vn clavo de filla redōdo,y que reglen con suavidad sin apretar la mano; porque no embote el plomo, eſtas pautas fon mejores, las falsas reglas para eſcribir los muchachos.»¹⁷³

10.5.4 Las falsas reglas o falsillas

Uno de los sistemas más sencillos para beneficiarse la guía de las líneas de una pauta, y sin riesgo de dejar ninguna huella sobre el papel de escritura, es el de las llamadas ‘falsas reglas’, ‘falsillas’ o también ‘pautillas’ y consiste en aprovechar la calidad traslúcida natural del papel de escritura. La falsilla es una hoja de papel con una pauta de líneas dibujada con tinta oscura que colocada bajo el pliego de escritura, permite vislumbrar las líneas de la pauta. Podían consistir también en una muestra de escritura completa que sirviese de guía provisional para la escritura en las fases iniciales.

Ignacio Pérez en el s. XVI es el primero en hacer referencia a este sencillo sistema, que será utilizado por muchos maestros posteriores. Le siguen Francisco Lucas que además de las tablas de cuerdas y de relieve recomienda también el uso de las pautas de tinta que dice se ven por detrás del papel por transparencia.¹⁷⁴ También Casanova utilizó estas falsillas que recomendaba sujetar a la mesa con alfileres. Aunque para los trabajos delicados en pergamino prefería utilizar el sistema de tradicional del picado.¹⁷⁵ El rasgo más peculiar de su sistema, consiste en la utilización de un truco que permite trazar las dos líneas paralelas del renglón de una sola vez para mayor rapidez, con la ayuda de una pluma gruesa en la que se tallaba una punta doble. Argucia que recoge más adelante otros autores como Diego Bueno que en su manual describe de esta forma: «Las falsas reglas fe hacen cortando la pluma con puntos dobles, y en medio deſtos puntos queda el hueco y capacidad que ha de tener los renglones. Que fe huvieren de pautar , con cuyo corte se tira aun tiempo las dos líneas, y teniendo compaſados los renglones , y cortadas las plumas de todas formas fe hacen con mucha preſteza todos los tamaños.»¹⁷⁶

El hermano Lorenzo Ortiz las denomina ‘regleros’ o ‘falsillas de pluma’ y avisa que han de ser de rayas muy negras y delgadas, y para sujetarlas al papel, recomienda que se haga por el lomo con pinzas hechas de pedazos de caña hendida y no con alfileres.¹⁷⁷ Fr. Luis de Olod las denomina también, ‘sobre reglas’ e incluso ‘cartillas’ y las recomienda después de haber probado un tiempo con los otros tipos de pautas que si dejan rastro sobre el papel.¹⁷⁸

En su manual de 1789 Ximénez, estima que son un sistema para el uso fuera de las escuelas, pues ayuda a que los escritos salgan con mucha perfección, pero recuerda que no conviene acostumbrarse a ellas porque entorpecen la mano e impiden la velocidad.¹⁷⁹

¹⁷³ BUENO. Op. cit. (p. 25)

¹⁷⁴ LUCAS. Op. cit. (fol. VII v.)

¹⁷⁵ CASANOVA. Op. cit. (fol. II r)

¹⁷⁶ BUENO. Op. cit. (p. 25)

¹⁷⁷ ORTIZ. Op. cit. (p. 34)

¹⁷⁸ OLOD. Op. cit. (p. 100)

¹⁷⁹ XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 22)

Poco a poco fue extendiéndose la costumbre de usar pautas de líneas impresas, primero como falsillas y más tarde para acabar escribiendo directamente sobre ellas. Fr. Luis de Olod en el capítulo xxxvi indica que sería muy recomendable que el maestro mandase imprimir una resma de papel, a ser posible en ‘colorado’, con cuatro pautas por pliego.¹⁸⁰ Costumbre que ya debía estar completamente extendida a comienzos del s. XIX a tenor de lo expresado en el tratado de Vicente Naharro respecto de este tipo de pautas, aunque no recomendaba su uso debido a que la huella que deja la prensa al imprimir las líneas resultaba un obstáculo para práctica caligráfica exquisita.¹⁸¹

10.5.5 Los ‘seguideros’

Los ‘seguidores’ o ‘seguideros’ son artilugios pensados para facilitar una primera toma de contacto con la forma de las letras. Estos ingeniosos mecanismos aparecen descritos por primera vez en el *Arte Subtilísima...* de Iciar en el que, siguiendo las indicaciones de Quintiliano, recomienda a los maestros que antes de comenzar las clases se provean de ellos. Se han de tallar sobre tabla la forma de todas las letras con «la profundidad del canto de un real», para que después en las primeras clases los alumnos se vayan familiarizando con las letras mediante el simple ejercicio de hacerles recorrer los surcos de los caracteres con un punzón o con la misma pluma pero sin mojar en tinta.

En su tratado de 1766 Olod describe con detalle la manera de hacer una pauta de letras talladas o seguidero. Lo primero era comenzar escribiendo una buena muestra que llevar al grabador, para ello había que escribir unas cuantas líneas de texto del tamaño de *a ocho* con una ingeniosa pluma de doble pico y cuatro puntos, capaz de trazar dos líneas paralelas lo que permite trazar caracteres huecos definidos tan sólo por los perfiles de su contorno. La tinta con la que se escribiera dicha muestra debía ser de una composición tal que con la ayuda de una solución jabonosa y algo de presión el grabador lograra pasar la muestra del papel a la tabla. Después con la ayuda de un buril el grabador vacía el interior y el exterior de los caracteres dejando en alto sólo las partes negras. Describe también una versión alternativa de seguidero en la que las letras se graban sobre plancha de cobre en vez de tabla, en ella las muestras se pasan a la plancha con la ayuda del tórculo y una capa de cera y se profundizan a mano con el buril o con aguafuerte.¹⁸²

En su tratado de ortografía Alejo Venegas¹⁸³ recoge además una serie curiosísima de reglas para enseñar a leer y a escribir a los ciegos a través del uso de unos seguideros especiales. Su método comenzaba por fabricar para ellos un abecedario con hilo de «alhambre» en caracteres grandes, para que pudieran tentarlos y hacerse una composición mental de la forma de las letras. Un punzón les serviría para marcar el comienzo de la escritura en la que emplearían una pluma especial de latón con un «destiladero». Recomienda además que se utilizase un sistema de sarta-

¹⁸⁰ OLOD. Op. cit. (p. 100)

¹⁸¹ NAHARRO. Op. cit. (p. 16)

¹⁸² OLOD. Op. cit. (p. 99)

¹⁸³ VENEGAS, Alejo. *Tratado de Orthographia y accentos en las tres lenguas principales*. Estudio y ed. de Lidio Nieto. Madrid, Arco, 1986.

les de letras cortadas en pergamino o papel, enhebradas en hilos para escribir con ellas cartas que el ciego pudiese leer.

10.5.6 Las muestras impresas de caligrafía

Una de las mejores ayudas que podía tener un aprendiz era una buena muestra de escritura que poder imitar. Por ello la mayoría de los manuales contienen una colección de muestras grabadas al final de los preceptos teóricos.

Muchos de los mejores grabadores de las artes plásticas se ocuparon también del grabado de planchas de caligrafía, como Juan de Vingles que talla en madera las muestras de Icíar o Francisco Asensio y Mejorada, dependiente de la Real Biblioteca de Madrid que traslada al metal las muestras de Palomares.

Sin embargo son muchos los que se lamentan de que no siempre las muestras grabadas recojan la perfección de la caligrafía original, bien por la limitación de la técnica o por la falta de destreza del grabador, por lo que no son pocos los que se animan a grabar sus propias planchas. Anduaga se queja que las muestras ofrecidas en los manuales de los primeros tiempos no podían recoger la calidad de sus autores debido a las limitaciones de la técnica xilográfica: «En el siglo XVI (época de la restauración de las ciencias) trabajaron mucho los Maestros del arte de escribir en la formación de diferentes casta de letras, haciéndolas con gallardía y juicio, como se ve por las buenas muestras impresas que nos dejaron, las quales aun no tienen toda la hermosura por haber sido grabadas en madera.»¹⁸⁴

Morante recomienda con insistencia el uso de muestras impresas, y en especial las suyas abiertas en cobre por él mismo o por otros que conocen bien su letra.¹⁸⁵ Anima a los maestros a que de esta manera puedan conseguir cinco o seis mil copias y así gozar de ellas más discípulos «porque el buen Artista Chriftiano, el mayor pago que tiene, es ver que sus hermanos y próximos gozan y se aprouechar de su trabajo.»¹⁸⁶ Reprobando así a los que critican que las muestras impresas no son verdadera letra de mano. «...Estos moldes donde nacē?nacen en el campo?ay sembrados dellos adōde se imprimen estas letras?»¹⁸⁷

Lorenzo Ortiz denomina seguideros a las muestras impresas de caligrafía y dice que deben ser del mismo tamaño que la letra que se escribe, que debe haberlas en las escuelas con abundancia porque descargan de trabajo al maestro, pero avisa que las muestras sean de su misma letra, pues se puede enseñar con muestra de distinta mano.¹⁸⁸ Con respecto a la calidad corte de las láminas grabadas, señala como se han quejado muchos de no haber encontrado quien se las pudiera cortar bien: «...y nadie puede ser mejor testigo de esto, que los mismos Artífices, quando en vno concurren los dos Artes, de grande escrivano, y de grande abridor: como fueron en madera Ignacio Perez y en cobre Joseph de Cañanova, y ambos se quexan de que nunca pudieron llegar con los buriles, a darles en el entallo a sus letras, la perfeccion, y delicadeza que sacaron de la pluma.» Dice

¹⁸⁴ ANDUAGA. Op. cit. (pról. p. III)

¹⁸⁵ MORANTE. *Segunda parte...* Op. cit. (fol. 20 v.)

¹⁸⁶ Ídem. (fol. 21 r.)

¹⁸⁷ Ídem. (fol. 21 v.)

¹⁸⁸ ORTIZ. Op. cit. (p. 61)

haber aprendido a grabar sin maestro lo que no le da la suficiente maestría para abrir el mismo las planchas, sólo hay dos de su puño y para el resto recurre al grabador madrileño Gregorio Fosman que pesar de ser un gran artesano, considera Ortiz que no logra recoger del todo el donaire que tiene la letra en sus originales.¹⁸⁹ Y continúa: «Que así como la letra de los grandes escrivanos quedan con menos ayre, y garbo en la imitación de las laminas: la letra de los que no los son tales quedan por el contrario mejoradas, y los vnos parecen menos buenos escrivanos, y los otros parecen mejores de que son [...] porque el abridor les da cefura, igualdad, ayre, gracia en los rasgos y en fin les enmienda todos los defectos...»

En el s. XIX Antonio Castilla Benavides propone un nuevo sistema de ‘seguidores’ impresos. No niega que el uso de seguidores es conocido desde antiguo, y menciona a otros que lo recomendaron como San Jerónimo con seguidores grabados en tabla, Ignacio Pérez seguidores por la transparencia del papel, el padre Flores y el hermano Lorenzo Ortiz de la Compañía de Jesús que recomendaban seguidores basados en el sistema de estarcido; o el P. Santiago Delgado de las Escuelas Pías que recomendaba escribir sobre la muestra del maestro; o Torío que recomendaba los seguidores en tabla con letras pintadas al óleo. Castilla establece un sistema que considera novedoso y al que denomina papel gráfico. Consiste en muestras con letras litografiadas e impresas a media tinta en el primer renglón, letras cortadas o interrumpidas en el segundo y finalmente un renglón completamente vacío. Para la utilización de este método había que ir retirando paulatinamente el seguidor hasta practicar la escritura de forma libre con el único auxilio de una *falsilla* transparente de una o dos líneas.¹⁹⁰



¹⁸⁹ ORTIZ. Op. cit. (pról. fol. II r.)

¹⁹⁰ CASTILLA. Op. cit. (p. 112)

11

ASPECTOS METODOLÓGICOS DE
LA ENSEÑANZA DE LA CALIGRAFÍA

Todos los autores de Artes de Escribir creyeron encontrar el método definitivo de aprendizaje, y que solían considerar superior a sus precedentes. Casi todos dilapidaron grandes dosis de energía y espacio en las páginas de sus libros, en ensalzar los méritos de su método y los de sus maestros, en denostar los trabajos que no eran de su agrado y en estériles diatribas con sus adversarios. Ser partidario de uno u otro método de aprendizaje, de una letra más o menos estrecha o de un grado más o menos en la inclinación, podía encender la chispa de una encarnizada batalla dialéctica.

Uno de los principales objetivos de los autores al componer sus sistemas de aprendizaje era que proporcionase un aprendizaje lo más expeditivo posible, Pedro Díaz Morante por ejemplo, se vanagloriaba que con su método, los muchachos podían aprender a escribir en tres meses, lo que le costó acusaciones de brujería, episodio que relata más tarde Palomares en su *Arte de Escribir*.¹ Morante hace un relato de todos los hombres ilustres a quien enseñó a escribir y el tiempo en el que lo logró cada uno, entre los que se encontraban personajes notorios como Antonio Zapata, el Condestable de Castilla Bernardino de Velasco, el Marqués de Vallés, al heredero del Conde de Santiesteban del Puerto, el griego Arzobispo de Naxia, el fiscal del Consejo de Hacienda Gabriel Laso de la Vega, doña Isabel de Angulo, el escribano público en Baeza Juan de Bonilla y menciona también otros menos ilustres como el pastor de ovejas Juan del Valle o el labrador Juan de Olmos, &c.² En el mismo sentido se expresa Diego Bueno (1690) cuando afirma: «Y porque no parezca

¹ PALOMARES. Op. cit. (pp. 21-22)

² MORANTE. *Segunda parte...* Op. cit. (Prol.)

jactancia, ni demasiado encarecimiento, el provecho que harán mis hermanos los Maestros, enseñando à Escribir por este Arte, no quiero valerme para prueba de esta verdad de los muchos Discipulos que tengo, hijos de Duques, Condes, Marqueses, Cavalleros, y Ciudadanos de esta Imperial Ciudad de Zaragoza, que me están acreditando; sino véanse los que ordinariamente tengo en mi Escuela, y mándenles obrar, que ellos desempeñan todo lo referido...»³

Los discípulos solían seguir los mismos pasos de sus maestros, formándose grupos de acérrimos partidarios, un buen ejemplo de ello es la veneración de Palomares por su maestro, que encuentra en Morante el verdadero camino de la enseñanza de la escritura y su método es en la práctica una mera revisión del de su maestro, como muestra sin reservas en el título de su tratado *Arte Nueva de Escribir, inventada por el insigne maestro Pedro Díaz Morante...*

A comienzos del s. XIX aún subsiste la polémica, que había dominado el siglo anterior, entre ‘anduagistas’ y ‘palomaristas’, es decir entre los partidarios de las reglas y los de las buenas muestras. El intento de Torio por acabar con dicha polémica a través de una solución intermedia, es calificada unos años después por Vicente Naharro como «laberinto de contradicciones». Naharro toma partido del lado de Anduaga y hace hincapié en que lo importante para aprender a escribir es un buen método y no la calidad de las muestras. Para Naharro los objetivos principales del aprendizaje siguen siendo la eficacia y la rapidez, para conseguir al final una escritura suelta y expeditiva o cursiva y liberal, como prefiere denominarla.

En cuanto al estilo, la mayoría de las veces dejan mucho que desear. Algunos manuales españoles adoptan la fórmula tradicional del diálogo entre maestro y discípulo, como ocurre en *Honra de escribanos...* de Madariaga de 1565 o algunas partes del manual de Torio. El aprendizaje a través del diálogo era costumbre muy extendida en la enseñanza de primeras letras y considerado como una forma pedagógica válida. Se utilizó de forma generalizada como vehículo de transmisión de la doctrina cristiana en los catecismos, e incluso también para el aprendizaje de las disciplinas matemáticas y científicas.

Íciar en el s. XVI enseñaba a escribir con un sencillo método que consistía básicamente en los siguientes tres pasos: 1) algunos ejercicios sobre seguidores grabados, como los que se describen en la sección anterior; 2) práctica sobre una pauta de color distinto al de la caligrafía; 3) y por último el trabajo sobre papel blanco con la ayuda de una falsilla bajo la plana.

Casanova en el s. XVII establece un método con las siguientes fases: 1) el primer paso sea que el maestro elabore una muestra en el pliego del discípulo que éste ha de imitar hasta que consiga hacer las letras «tiesas, llanas y cortadas», después de hacer varias planas con este sistema el alumno proseguirá con la segunda fase; 2) que consistirá en realizar muestras a partir de seguidero (en realidad se refiere a una falsilla o muestra traslúcida bajo el papel), con este sistema se harán varias planas por cada tamaño de letra desde la plana de 9 a la de 36. Insiste en que la práctica en esta fase sea muy escalonada para que el aprendizaje sea progresivo, de los tamaños grandes a los pequeños. Casanova recomendaba que se practicase durante 15 ó 20 días en cada tamaño y dos o tres meses los discípulos más difíciles.⁴ 3) La última fase de su método consistía en que el discípulo escribiera sin reglas practicando la escritura liberal, Casanova era partidario de que el maestro supervisase también esta fase final, otros maestros se muestran más partidarios de que en el aula

³ BUENO. Op. cit. (p. 32)

⁴ CASANOVA. Op. cit. (fol. 16 v)

se aprendieran sólo los rudimentos básicos imprescindibles y que la soltura de la escritura tuviese lugar ya fuera de la escuela, en las secretarías y cancellerías.⁵

Palomares en el s. XVIII establece un riguroso método de siete pasos, en el que se especifica cuántos ejercicios han de hacerse de cada una de las muestras que plantea en las planchas de su *Arte de escribir*, precisando el tiempo requerido y la cantidad de papel empleado en cada una de ellas. Como primer paso establece un primer ejercicio, en el que el alumno debe trazar gran cantidad de 'eles' con un lapicero, con la ayuda de una falsilla hasta completar una mano de papel. En el segundo paso plantea, un ejercicio similar a base de 'bes' por espacio de ocho días y otra media mano de papel. Al final de este segundo grado ha de hacerse un examen general para evaluar el progreso de los alumnos. En el tercero se reducirá el tamaño de la letra, y a partir del cuarto paso el discípulo abandonará la falsilla, hasta completar el proceso.

Vicente Naharro es partidario de empezar a practicar sin tinta. Recomienda que antes de que los discípulos empiecen a formar letras se realicen algunas de demostraciones por parte del maestro, al mismo tiempo que los alumnos realizan ejercicios preparatorios con un plomo o con plumas si tinta. Para él, aprender escribir sin este preámbulo, es como «hacer tela sin telar». Pero quizás lo más innovador de método, desde el punto de vista pedagógico, es la recomendación a los maestros de que corrijan los errores de los alumnos mientras escriben en su presencia, y no al final de la clase como era costumbre extendida.

En la segunda mitad del s. XIX la mayoría de los autores siguen las directrices del método de Iturzaeta que es el dominante en ese periodo.

11.1 Aprender a escribir sin maestro

Muchos de los manuales revisados en este estudio contemplan la posibilidad de que su uso se justifique en el aprendizaje particular al margen de las escuelas y sin maestro. En cierto modo, el manual de caligrafía usurpó al maestro, pues como muchos señalan, el libro mismo podía enseñar el arte de escribir, sin necesidad de escuela. El escribiente se sustituía por el libro.⁶ Algunos como Andrés Brun que según Eufrasio Alcázar inventó un sistema para aprender sin maestro o el propio Morante son defensores del aprendizaje privado a partir de un manual.

Otros sin embargo, como Juan de la Cuesta comienza dudando de que los niños puedan aprender sin los acertados consejos de un maestro: «Que los niños? hafta oy ninguno fe ha visto, auerfe enfeñado leer ni efcriuir ni contar por libros y tratados? sin voz viua de Maestro, y sin auer procedido algunos principios de Maestros como he dicho.» Sin embargo acaba por aceptar que las lecciones de su manual puedan resultar muy útiles para quienes no aprendieron bien en su momento y quieran instruirse sin la necesidad de volver a las aulas.⁷

Lorenzo Ortiz (1696) recela de aquellos que creen como Morante que es posible el aprendizaje de la escritura a partir de un manual sin maestro y considera que sin la guía experimentada del maestro, harían falta mucha diligencia, habilidad y empeño. Sin embargo al igual que Cuesta

5 CASANOVA. Op. cit. (fol. 17r)

6 EGIDO. Op. cit. (p. 93)

7 CUESTA. Op. cit. (fol. 25 r.)

opina que los manuales impresos pueden resultar de gran utilidad para aquellos hombres, que teniendo buenos principios, quieran perfeccionar su escritura.⁸

11.2 Cuándo aprender a escribir

Todos los autores parecen estar de acuerdo, —como es costumbre desde antiguo— en que la infantil es mejor la edad de la vida para aprender a escribir. A ello se refiere Juan de la Cuesta (1589) en el siguiente párrafo de su manual: «Alguno dira, que escriuir y tratar estas cosas es niñería [...] Pero las niñerías se han de enseñar los niños que por no enseñarles estas niñerías siendo niños, después son hombres en edad, y en este caso siempre niños, porque ignoran lo que fuera justo que supieran y necesario que sepā, y aun que son niñerías si lo leen de buena gana se hallaran cosas que den gusto y contento.»⁹

Como epitome de la tradición educativa española, valga como ejemplo el pensamiento Fr. Luis de Olod (1766) que asienta sus principios pedagógicos en la tradición clásica de Quintiliano y la erudición religiosa de San Agustín. De este último toma la división de los periodos de la vida del hombre y la principal característica que define a cada uno de ellos. En primer lugar está la débil infancia que dura hasta los siete años; después la puericia, de los siete a los catorce, que es el bullicio y la inconstancia; a continuación la adolescencia de los catorce a los veinticinco que es la ligereza y la imperfección; y de aquí a los cincuenta es la juventud que es la gravedad. Olod, citando una vez más a Quintiliano, cree que es la etapa de la puericia o edad infantil e incluso la adolescencia, la más propicia para la educación de los niños y en la que debe ocuparse la instrucción del maestro: «...acudir con tiempo á cultivar, y labrar la naturaleza tan debil, y flaca, y que sea sin aguardar a que crie abrojos, y espinas de vicios, y malas inclinaciones, que ya ahora de cinco años son como en otros tiempos de ocho, que la malicia va creciendo...»¹⁰

Respecto de esta convicción generalizada de asentar la instrucción principalmente en la infancia discrepan algunos autores como Morante o el religioso Lorenzo Ortiz, quienes estiman que los adultos están en condiciones de obtener un aprovechamiento mayor. Pedro Díaz Morante afirma en sus libros que un mancebo con algo de edad que se aplica y persevera consigue más progreso en un mes, que un niño en dos años; sirva como ejemplo el pasaje donde explica cómo llegó a enseñar a escribir bien en un mes a un caballero de veintiséis años.¹¹

Por su parte Lorenzo Ortiz cree que la edad más propicia para aprender a escribir es la de los mozos de dieciséis hasta los veinte años e incluso los de mediana edad, como explica el maestro a su discípulo en un fragmento de su manual dialogado. Proposición muy alejada de lo usual; ya que los niños en aquella época permanecían en la escuela sólo hasta los doce o catorce años. Y justifica su creencia con el argumento de que para acceder a este arte se necesitan dos condiciones esenciales: querer y poder; y considera que los escolares más jóvenes no están en disposición de

8 ORTIZ. Op. cit. (p. 17)

9 CUESTA. Op. cit. (fol. 6 v.)

10 OLOD. Op. cit. (p. 19)

11 ORTIZ. Op. cit. (p. 14)

cumplir ninguna de las dos, pues cree que va contra natura que un niño quiera someterse a la disciplina del aprendizaje.¹²

11.3 Cuánto se tarda en aprender a escribir

Son muchos los autores que se vanaglorian en sus manuales de haber hallado un método expeditivo que proporcionaba un aprendizaje rápido de la escritura. Uno de ellos es Pedro Madariaga (1565) que en el siguiente fragmento se refiere al tiempo que se tarda en aprender a escribir con su método: «...de que he recogido à tanta brevedad lo que duraba seis, y ocho años de aprender, que no consiste en mas de solo un abecedario *bien hecho*, con el arte, y geometría que aquí se pone, que en veinte días lo puede hacer quien quiera sin mas Maestro...»¹³ Como podemos observar Madariaga confía en que con arte y por vía del entendimiento, se puede aprender el arte de escribir en dos o tres meses.¹⁴ Y avisa a los maestros de que cuando los niños sepan ya leer unos siete salmos, les den estos diálogos para sacar provecho de ellos.¹⁵

Una de las más jactanciosas declaraciones a este respecto es la de Pedro Díaz Morante que en su *Segunda parte del arte de escribir* de 1624 afirma que un hombre puede aprender en tres meses, también un niño diestro y virtuoso o si tiene doce años, y los demás en un año o año y medio.¹⁶ Y en dos meses y menos se reformará cualquier mal escribano.¹⁷ Y más adelante en la *Quarta Parte del Arte Nueva de Escribir...* declara que con este método y sus materias imitadas con cuidado se aprenderá en tres meses o menos y los hombres y mancebos de talento en un mes.¹⁸

Lorenzo Ortiz (1696) se pregunta: ¿Cuánto tiempo tarda un discípulo en adquirir forma? Para terminar reconociendo que depende de la aplicación y la constancia de cada uno: «... y de aquí fe le origina a los buenos Maestros, vna no pequeña batalla con los padres de sus discipulos: porque viendo los vnos que con el mismo tiempo de escuela, y edad, fe van adelantando los otros claman, y forman quejas, y piden que lleven à sus hijos al mismo passo conque corren los otros...»¹⁹ El régimen de iguala permitía la coexistencia de diferentes tiempos de aprendizaje en el aula, evitando las disputas con los padres de los discípulos.

En septiembre de 1780 el ministro y conde de Floridablanca pone a disposición de Joseph de Anduaga las dos escuelas del Real Sitio de San Ildefonso y de Valsaín, para hacer en ellas un ensayo práctico de su nuevo método. Anduaga logra demostrar al conde que en el plazo de un mes y medio los muchachos habían conseguido reformar su escritura gracias a su método de escritura. A partir del éxito de la prueba el conde determina que el método de Anduaga quede oficialmente establecido en dichas escuelas.²⁰

12 ORTIZ. Op. cit. (p. 13)

13 MADARIAGA. Op. cit. (Pról. fol. 5 r.)

14 Ídem. (p. 101)

15 Ídem. (Pról. fol. 5 v.)

16 MORANTE. *Segunda parte...* Op. cit. (fol. 16 v.)

17 Ídem. (fol. 19 r.)

18 MORANTE. *Quarta Parte...* Op. cit. (fol. Ciii v.)

19 ORTIZ. Op. cit. (p. 10)

20 ANDUAGA. Op. cit. (Pról. p. x)

11.4 Aprender a leer y escribir simultáneamente

En relación a la conveniencia de simultanear el aprendizaje de lectura y escritura es Quintiliano una vez más, la fuente de criterio en materia pedagógica. Mencionando al pedagogo hispano-romano Icíar se refiere a esta cuestión del siguiente modo: «...no dudare yo de ponelle iuntamēte la cartilla y péñola en las manos, para que conofcida la figura, y oydo el nombre de cada letra, fēpa también fu delineación o traça...»²¹

Sin embargo lo usual era aprender a leer primero, como puede verse en las declaraciones de Joseph de Anduaga quien afirma que es un error muy extendido la creencia de que para enseñar a escribir se necesita antes leer bien y tener pulso fuerte. Considera que las dos disciplinas son complementarias y no ve inconveniente en comenzar los dos aprendizajes de manera simultanea.²² En el mismo sentido se manifiesta Mariano Carderera: «En pocas de nuestras escuelas se enseña á la vez la lectura y la escritura, de modo que marchen a la par ambas enseñanzas auxiliándose mutuamente. En otros países está bastante generalizado este sistema, y conviene darlo a conocer aquí [...] los ejercicios preliminares de caligrafía deben principiar desde que el niño entra en la escuela, lo mismo que los demás ramos de la enseñanza».²³ «Empiezan la lectura los niños de cinco a seis años, los cuales ven, tienen memoria y ejercen su tierna razón; pero ¿cuál es el secreto para sujetar la pluma entre sus dedos y conseguir que tracen líneas regulares? Es preciso por consiguiente resignarse a que estos estudios sean sucesivos...»²⁴ Aunque el autor afirma haber leído en un libro de actualidad la tesis de que conviene enseñar el dibujo antes que la escritura, y se pregunta si al fin y al cabo no hay en la escritura más que círculos y palos, lo que vaticina la inminente llegada de las formas simplificadas de la escritura *script*. Además no ve problema en comenzar a escribir con pizarrín a pesar de no ofrecer gruesos y sutiles.

11.5 LA ORGANIZACIÓN Y EL GOBIERNO DE LAS ESCUELAS

11.5.1 La admisión de los alumnos

Fuera del ámbito de los colegios y la esfera de las órdenes religiosas, las escuelas de primeras letras fueron en su mayoría negocios privados independientes. Por lo que el ejercicio de la profesión de maestro, además de los aspectos educativos, llevaba aparejadas también otras cuestiones relacionadas con el cuidado del negocio, lo que obligaba a los maestros a poner especial cuidado en las relaciones con la clientela. Uno de los aspectos más delicados era el del ingreso de los alumnos. El hermano Lorenzo Ortiz (1696) recomienda a los maestros que guarden prudencia en la

²¹ ICÍAR. *Libro subtilísimo...* Op. cit. (fol. B v.)

²² ANDUAGA. Op. cit. (p. 73)

²³ CARDERERA. Op. cit. (p. 395)

²⁴ Ídem. (p. 402)

admisión de los alumnos, sobre todo en lo que concierne a entenderse con los padres. Advierte que es más prudente que se trate siempre con el padre o la madre y no con el ayo.

Mariano Carderera (1858) explica cómo todavía a mediados del s. XIX muchos padres eran reticentes al gasto que suponía la escolarización de sus hijos: «Es demasiado cierto, por desgracia, que en los pueblos y en muchas de nuestras ciudades del Mediodía y del Oeste, los padres envían a sus hijos con mucha repugnancia á la escuela, porque les duele privarse del auxilio y provecho que les proporcionan. Y esta repugnancia crece con los sacrificios que les impone la necesidad de vestir con decencia á sus hijos y de comprarles libros [...] El establecimiento de cajas de ahorros en las escuelas primarias, facilitará la adquisición de libros y vestidos [...] Los padres, dando á sus hijos de vez en cuando algunas monedas para que las depositen en ellas.»²⁵

11.5.2 El reclamo de las escuelas

Otro de los aspectos relacionados con el negocio era la promoción de la escuela, para lo cual solían valerse los maestros de un cartel en la puerta de su establecimiento que sirviese de reclamo. Gabriel Fernández Patiño (1753) hace una pormenorizada descripción de cómo debían ser estos anuncios: «Deben todos los Maestros de primeras letras poner en sus Escuelas un Cartel . ò un Llamador, efcrito de su propia mano , para demostrar à todos los aficionados, y intereffados , que tienen hijos que enseñar , la bizzarria , y gallarda destreza de su pluma ,y para que se aficionen los Discipulos à su imitación ; [...] Lo primero es mandar hacer un bastidòr , femejante à los que se hacen para los enzerados de las ventanas, y que sea de vara de largo , y tres quartas de ancho , y en el se pone un lienzo recio claveteado con tachuelas , bien tirado y si ay una tabla delgada , es mejor que el lienzo : hecho esto se fixaràn en su área seis Muestras de à medio pliego común cada una en las quatro se repartiràn , y acomodarán los seis tamaños de letra Magistral , ò sentada , empezando desde el de à ocho [...] en los estremos , ò junturas del Cartel , y en las quatro líneas rectas del bastidòr se pondrán unas listas de papel dorado , de lo que se vende en la calle de las Postas de Madrid , y quedará todo adornado , y decente : este se ha de renovar de tres à tres años.»²⁶ Fr. Luis de Olod en 1766 añade que en los pliegos de papel se pongan muestras de distintos tipos de letra y de varios tamaños, adornadas con ‘volteaduras’ y rasgos formando figuras entrelazadas, que finalmente se tensarán sobre tabla o bastidor de lienzo o que se pintarán directamente sobre ellos con la técnica del óleo.²⁷

11.5.3 El sistema de iguala

El sistema de igualas que se utilizaba desde hacía tiempo y de forma generalizada en la enseñanza de primeras letras, había demostrado su utilidad simplificando en gran medida la orga-

²⁵ CARDERERA. Op. cit. (p. 369)

²⁶ PATIÑO. Op. cit. (p. 74)

²⁷ OLOD. Op. cit. (p. 131)

nización económica de las escuelas y la remuneración de los maestros, permitiendo además la coexistencia ordenada de distintos tiempos de aprendizaje según la capacidad de cada alumno.

En ocasiones el sistema de igualas podía llevar aparejado también un régimen de hospedaje y manutención, consistente en el que los niños se alojasen como pupilos en casa del maestro, como describe Lorenzo Ortiz (1696) en su diálogo: «...por ningún caso foy de parecer, que los padres les pongan à pupilos en casa del Maestro: así por lo que queda dicho, como por otros inconvenientes, que ni es menester expresarlos, ni se necesitan de mucha cautela para prevenirlos. Si el poner al muchacho en estas igualas es por su mal natural, y querer los padres descargarse deste cuidado, y ahorrar de ruidos y travessuras en su casa; no es decente à un Maestro el admitirlos: aconsejelos lo que mejor le pareciere, dando à entender que esto no toca al Magisterio».²⁸ Ortiz además, se manifiesta poco partidario del sistema de igualas para los niños de corta edad, llegando a calificarlo de manifiesto error, y considera que se lleva a cabo sólo por la conveniencia de padres y maestros pero que suele conducir a frecuentes desengaños. Sin embargo sí defiende este sistema para aquellos que ya han entrado en cierta edad y tienen mayor disposición a aprender.

11.5.4 La jornada escolar

La jornada lectiva más común era la consistente en seis horas divididas en periodos de mañana y tarde, como describe Lorenzo Ortiz en su manual de 1696. Comienza explicando que los alumnos han de permanecer en la escuela tres horas por la mañana y otras tres por la tarde, de las cuáles un periodo de hora y media se ha de ocupar en escribir. A cuyo comienzo los alumnos serán prevenidos con la señal de una campana, para que preparen todo lo necesario. Pasado el tiempo, que se medirá con relojillo de arena, la campanilla anunciará el final para que se guarden las planas.²⁹

En muchas aulas de las órdenes religiosas la jornada comenzaba en el oratorio con una misa o algún tipo de oración en el propio aula. En las Escuelas Pías para el trabajo escolar de la mañana se dividía a los alumnos de distintos niveles en tres grupos u órdenes: en primer lugar los principiantes; en segundo lugar los que han de colocarse en algún empleo, a quienes se les debía enseñar el ábaco toda la mañana, según su capacidad; y en tercer lugar los que querían continuar las letras, a quienes se les haría aprender los nominativos. Y por la tarde se enseñaba a todos a escribir con facilidad, de modo que en espacio de tres o cuatro meses los que tienen buen pulso adquirieran una suficiente forma de letra. De aquí pasaban los alumnos al arte inferior de Gramática, llamada cuarta clase.³⁰

Joseph de Anduaga, critica el sistema común en la mayoría de las escuelas, que resultaba un tanto desordenado y que no permitía la atención personalizada a cada alumno: «Por lo común emplean los niños en las escuelas tres horas por la mañana, y otras tantas por la tarde; y el uso es que apenas entran ocupan su asiento, y allí están, casi las tres horas, deletreando ó leyendo en voz alta, confundiéndose entre sí, y causando un murmullo que puede llamarse gritaría incómoda al

²⁸ ORTIZ. Op. cit. (p. 18)

²⁹ Ídem. (p. 64)

³⁰ RUIZ BERRIO. Cit. (pp. 64-68)

Maestro é insufrible á los vecinos.»³¹ A pesar del tiempo que están los alumnos en la escuela, el que puede dedicar a cada alumno el maestro es corto e insuficiente, por lo que de este mal método viene que estén uno, dos e incluso tres años para sólo aprender a leer. Anduaga considera que este sistema está extendido por toda España excepto en los centros de los Padres Escolapios que están introduciendo un método mejor y más ordenado.³²

El rendimiento adecuado según Esteban Ximénez (1789) consistía en que se practicara a un ritmo de cuatro planas por la mañana y otras cuatro por la tarde. Fernández Patiño (1753) tiene también en cuenta las condiciones climatológicas, dando por sentado que el rendimiento era ser mayor en los meses más apacibles: «Desde el mes de Abril hasta fin de Septiembre se ha de ganar el tiempo que se pierde con los Discípulos en los días fríos de Invierno, particularmente con los Escribientes; [...] y así se les haga escribir dobladas tareas, en esta conformidad [...] que escriban cinco planas cada día, y en los de Invierno dos».³³

11.5.5 La organización de la clase

Uno de los sistemas pedagógicos más rentables en términos de rendimiento educativo, era el conocido como *enseñanza mutua* denominado también método lancasteriano. Es un método de organización escolar que se basa en la participación en la enseñanza de alumnos aventajados, que asistían el trabajo del maestro responsabilizándose de secciones dentro de la clase.³⁴ Aurora Egido, citando a A. S. Osley señala que constituyó un método universal y barato que se empleó en Inglaterra hasta el s. XIX y que en España duró hasta la escuela de posguerra.³⁵ Y que según Cotarelo muchos autores españoles como Cuesta o el hermano Ortiz y otros, ya habían puesto en práctica antes que Bell y Lancaster lo difundieran.³⁶

Como puede advertirse en el siguiente pasaje Juan de la Cuesta (1589) se anticipa a las teorías pedagógicas del método 'lancasteriano':

«A de hazer tres o quatro fuertes y partes de fus niños, y escoger de todos tres o quatro niños, d los q mas adlãte estã e fu exercicio, yã hagan vêtaja a los otros, y estos tres o quatro niños, encargales las tres o quatro partes o quadrillas de los niños de la escuela dandole a cada vno diez o doze niños a cargo. Haziẽdole cabeça y superior de ellos, y estos tres o quatro puedẽ diputar cada vno d fu misma fuerte otros tres o quatro de los q mas supieren y que repartan entre ellos toda la fuerte o quadrilla, dãdole a

³¹ ANDUAGA. Op. cit. (p. 66)

³² Ídem. (p. 67)

³³ PATIÑO. Op. cit. (p. 71)

³⁴ La enseñanza mutua, también conocida como lancasteriana o monitorial, fue un modo de organización escolar y un método de enseñanza establecido, primero en Madrás (India) en 1796 por el pastor anglicano Andrew Bell (1753-1832), y dos años más tarde, con algunas variantes, por el cuáquero Joseph Lancaster (1778-1838) en Borough Road (Londres). Tiene su origen en el movimiento de escolarización de masas derivado de la corriente de pensamiento conocida como Utilitarismo. Fue un método de enseñanza mutua, basado en la disciplina y consistía en que los alumnos más aventajados enseñaran a sus compañeros. Se establecían premios o estímulos para esos monitores, como podían ser juguetes u otras cosas.

³⁵ EGIDO. Op. cit. (p. 82)

³⁶ COTARELO. Op. cit. (vol. I, p. 243)

cada vno de los tres o quatro següdos escogidos tres o quatro niños de aquella fuerte o quadrilla q los tēgā a cargo para apruecharlos y mirarlos y entēder lo q hacen. Y el primero escogido de cada fuerte tēga principal cuēta d los tres o quatro següdos escogidos para procurar y atēder a su aprouechamiento, y para amonestarlos y auisarlos q así mismo ellos tēgā cuidado de los demás sus encomēdados, enseñādoles y mostrādoles aquello en q vierē q tiene necesidad, esto con grā hermandad y caridad como muy amigos y hermanos, No dādoles el maestro poteftad ni licēcia para castigarlos ni tocar en ellos cō las manos, fino amonestādoles y encargādoles q hagā la razō...»³⁷

Una de los argumentos de mayor peso para adoptar la *enseñanza mutua* es que el excesivo número de alumnos a cargo de un mismo maestro, conlleva la imposibilidad de atender a todos con esmero. La delegación que permite este sistema consigue en parte paliar este inconveniente. Lorenzo Ortiz, (1696), otro de los partidarios de este procedimiento, justifica así en su manual dialogado la utilización de este sistema:

«*DISCIP.* Pues lo primero que dizen para infamar a vn gran Maestro, es: que teniendo muchos discipulos, no pueden atender à la enseñanza de todos. *MAEST.* Ya los he oído, y tanto me he reido de ellos, como de quien los cree. [...] que el fer muchos los discipulos, esta tan lejos de impedir la buena enseñanza, que antes ellos la aseguran, y la facilitan. [...] en una escuela *bien fundada*, antes los muchos discipulos ayudan, que embarazan; y lo que parece mayor del Maestro, es mayor alivio: porque los mismos discipulos, en lo que ven hazer à todos, aprenden lo que les avia de decir, y practicar el Maestro.»³⁸

Explica Ortiz, que la escuela estará dividida en secciones que denomina decurias, cada una con un cabo o capitán al frente. En relación a la escritura explica que cada decuria se debía ocupar de escribir un tamaño de letra y una vez acabada la plana, el primer decurión acude a la mesa de maestro con todas las muestras de los suyos que serán corregidas ante ellos. Es mejor, que mientras escriben, el maestro pasee por la escuela y corrija a los discípulos, porque así se recibe mejor la enseñanza y caen mejor los castigos.³⁹

A continuación, he aquí algunas variantes de este sistema básico, asentadas también en la división de la clase en grupos, a las que podían añadirse otros elementos de estímulo como el juego o el concurso. Uno de estos sistemas es el descrito por Diego Bueno en su manual de 1690 que describe de la siguiente manera:

«Para enseñar à Escribir à los Niños con facilidad, y brevedad han de tener los Maestros en su Escuela, Vandra, Corona y Cetro; teniéndolos divididos en dos bandas Cefar y Pompeyo, sentados seis en cada banco, y las mesas han de estar levantadas à proporción de la altura de los Niños.; que les haya de dar à medio del vientre, la frente de adelante levantará hasta cinco dedos, y cada mesa tendrá con unas fortijas asidas tres tablillas pendientes, y allí apegadas las muestras de todos los tamaños [...] de modo, que compitiendo entre ellos con una honrosa emulación de adelantarse unos à otros se aprovecharán mucho [...] y al que lo hiziere mejor, y fuere mas virtuoso pondrá el Maestro nombre Prefecto, y al que escribiere mejor Emperador...»⁴⁰

³⁷ CUESTA. Op. cit. (fol. 60 v.)

³⁸ ORTIZ. Op. cit. (p. 5)

³⁹ Ídem. (p. 63)

⁴⁰ BUENO. Op. cit. (p. 30)

Otro sistema similar es el que plantea Joseph de Anduaga (1781) para el aprendizaje de la lectura en primer lugar, y para el de la escritura después. Propone dividir la escuela en tres clases, lo que vendría a suponer unos doce alumnos en cada una. Siendo la tercera y última clase la compuesta por los alumnos recién llegados que apenas empiezan a deletrear, en la segunda clase se asentarían los que deletrean bien y comienzan a leer; y la primera clase estaría compuesta por aquellos que ya leen de seguido y se ocupan de perfeccionar la prosodia.

El maestro podía delegar algunas tareas en unos ayudantes que denomina ‘zeladores’ o directores, que escogerá de entre los alumnos más aventajados y que se pondrán al frente de cada una de las clases. Estos celadores se encargarán de asegurar el aprovechamiento, mantener el orden dentro de su clase e incluso corregir a los otros alumnos.⁴¹ Los celadores además gozarán de algunos privilegios que tendrían el objeto de servir de estímulo para los otros chicos; como el de sentarse delante, el poder llevar una señal de distinción en la ropa o el sombrero, de modo que constituyese motivo de orgullo en el pueblo y la familia.

Propone que se manden construir en el aula unas gradas con distintas alturas para cada una de las clases, por las que los alumnos irán ascendiendo a medida que vayan progresando en el aprendizaje. Sin embargo de forma paradójica, una vez establecida la compleja organización escolar, el método de aprendizaje no va más allá de ser una mera repetición rutinaria de las lecciones.⁴²

11.5.6 La disciplina

A pesar de lo que pudiera creerse la mayoría de los maestros son educadores sensatos y no son partidarios del castigo corporal.

Fr. Luis de Olod (1766) establece desde una visión pedagógica moderna que la disciplina ha de ser aplicada de forma diferente, según la capacidad y talento de cada discípulo. Animando el maestro al niño tímido, estimulando al perezoso, humillando al espíritu altanero, descubriendo al impostor y reprendiendo a los mentirosos.⁴³ Olod no es partidario del castigo físico, que recomienda se reserve para los casos más graves, confiando en primer lugar la disciplina a medidas más suaves; como las correcciones y advertencias, la propia amenaza del castigo, valerse de la reprimenda de otra persona o algunas acciones puntuales en la clase, que podían consistir en asentar al alumno díscolo en el puesto más ínfimo de la escuela, separarlo de los demás, u otros castigos como arrodillarlo en medio con los brazos en cruz, las manos juntas en el pecho o con una mordaza en la boca, &c.⁴⁴ En el ámbito de las recompensas, propone un divertido sistema que estima muy eficaz y que consiste en que cuando un alumno consigue ejecutar un plana con esmero y buenos resultados se le obsequie con una especie de premio llamado «vale de plana» que guardarán en sus cartapacios y que sería canjeable por uno de los castigos que se aplican cuando no hace bien el trabajo.⁴⁵

⁴¹ ANDUAGA. Op. cit. (p. 86)

⁴² Ídem. (p. 68)

⁴³ OLOD. Op. cit. (p. 20, 25)

⁴⁴ Ídem. (p. 35)

⁴⁵ Ídem. (p. 119)

Mariano Carderera (1858), siguiendo una vez más a Quintiliano, quien los consideraba «cosa fea y de esclavos», desaconseja el uso de correctivos físicos: «El uso de los azotes como castigo en las escuelas, degrada al maestro y rebaja al discípulo, haciéndole perder el pudor y la vergüenza sin corregirle de las faltas que hubiera cometido. En todos los tiempos se ha condenado este castigo por los hombres sensatos, y solo pueden usarlo los maestros brutales, que no tanto buscan en los castigos la corrección de las faltas, como satisfacción propia».⁴⁶

Añade Carderera que conviene mucho habituar á los niños á conservar los cuadernos aseados, ya que los niños tienen inclinación a borrar, a hacer dobleces en el papel especialmente en los ángulos. El maestro debe combatir sin tregua esta disposición, obligando a pasar a limpio los borradores de las lecciones y así hacerles comprender la importancia de presentar pulcros los cuadernos a los visitantes.⁴⁷

11.6 MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS EN LA ENSEÑANZA DE LA ESCRITURA

11.6.1 Muestras *versus* reglas

Resulta excepcional el reconocimiento expreso que hace el hermano Lorenzo Ortiz (1696) del valor que tenía el que los discípulos desarrollasen un estilo propio de escritura. En un pasaje de su manual manifiesta que su experiencia le dictaba que si el maestro era bueno de verdad conseguiría que cada discípulo sacase su forma de letra, sin que en lo esencial se pareciera a la de su maestro.⁴⁸ Muy al contrario la mayoría de los maestros solían sentirse muy confortados con la imitación de sus modelos.

Sin embargo, el verdadero debate sobre el mejor método para la enseñanza de la escritura durante mucho tiempo estuvo oscilando en torno a dos tendencias enfrentadas; por un lado los partidarios de que los discípulos aprendan a través de la imitación de buenas muestras de caligrafía y por otro los partidarios del aprendizaje a partir de reglas teóricas para la formación de los caracteres.

Morante (1624) propone un método basado en la imitación de las muestras impresas sin ofrecer prácticamente ninguna regla en cuanto a la formación de los caracteres, cuestión que censura, por excesiva, en los manuales de algunos autores anteriores como Francisco Lucas. Morante critica severamente que Lucas en los principios que dejó escritos, enseñe con mucha torpeza a hacer las letras a partir de pedazos, pero alaba sin embargo la simplificación que propone de *redonda* y *bastarda* al trazarse de un golpe.⁴⁹

⁴⁶ CARDERERA. Op. cit. (p. 286)

⁴⁷ Ídem. (p. 404)

⁴⁸ ORTIZ. Op. cit. (p. 11)

⁴⁹ MORANTE. *Segunda parte...* Op. cit.

Olod (1766) resta importancia a las reglas afirmando que por muchas reglas que hayan establecido los maestros calígrafos en el pasado, la formulación de los caracteres ha de variar necesariamente entre unos y otros. «...y así como los hombres unos tienen los rostros mas proporcionados, y hermosos, que otros así las letras tienen mas, y menos hermosura, y semejanza; y por eso se dice mala, ò buena forma la que cada uno hace.»⁵⁰

Uno de los más fervientes partidarios del aprendizaje a partir de reglas es Joseph de Anduaga. El de Anduaga (1781) es un método sin muestras propiamente dichas. Las múltiples planchas que aparecen en el tratado son meras ilustraciones de los conceptos teóricos de un tratado que busca el aprendizaje de la escritura a partir de la aplicación sistemática de las reglas, evitando en todo momento la imitación de muestras. Anduaga reconoce que sus procedimientos están fuertemente inspirados en los postulados del Abate italiano Domingo Servidori de quien dice ser deudor de sus buenos principios del Arte de escribir y de quien afirma: «...se halla instruido muy fundamentalmente de la historia de cada carácter, de sus variaciones y reglas elementales [...] está trabajando a ruegos míos, y baxo la protección del mismo dignísimo Mecenaz á cuyos auspicios debe la luz esta obrita, un tratado completo de dichos caracteres...»⁵¹

En relación a las reglas para la formación de la *bastarda*, Anduaga hace un repaso histórico pormenorizado de los autores que han ofrecido un sistema constructivo racional. Comienza declarando su especial predilección por los maestros Iciar, Lucas y Pérez a quienes considera los maestros más hábiles que ha producido España; a Iciar por traer la *cancilleresca* de Palatino, a Lucas por ser el inventor de la *bastarda* y a Pérez por la calidad de sus muestras y lamenta no se hicieran en sus tiempos buenas reimpresiones de sus tratados.⁵² Alaba los intentos de Madariaga por encontrar un sistema racional de formación de la letra basado en el triángulo escaleno, aunque lamenta que dejase las mayúsculas sin formular; de Morante ensalza su sistema de ligado;⁵³ sin embargo rechaza el sistema de reglas de Aznar de Polanco: «Al cabo de un trabajo ímprobo que debe suponerse al Maestro Polanco e la investigación de las dimensiones de las letras tanto Minúsculas como Mayúsculas, vino á establecer unas reglas las más difíciles, confusas y desordenadas.»⁵⁴ Anduaga alude también a uno de los más fervientes partidarios de la imitación de muestras con perseverancia como Palomares, alabando la calidad de su caligrafía, pero criticando al mismo tiempo la falta de reglas para la formación de la escritura, cuando afirma: «Hasta que Don Francisco Xavier de Santiago Palomares publicó en el año 1776 la obra que compuso del Arte de escribir había ya más de un siglo que en España se había perdido la formación de la buena letra *Bastarda*, la qual fue degenerando en un carácter sin proporción, gusto, ni delicadeza, sucediéndole por fin otro aun más defectuoso, con el qual se han introducido figuras de letras irregulares y extrañas que nunca conocieron los buenos Maestros, ni tienen semejanza con el Bastardo.»⁵⁵ Según Anduaga todo este desastre se debe a la falta de reglas: «Todo este daño ha procedido de no haber dexado aquellos buenos Maestros suficientes reglas, ni método para en-

50 OLOD. Op. cit. (p. 4)

51 ANDUAGA. Op. cit. (p. 65)

52 Ídem. (Pról. p. xxvi)

53 Ídem. (Pról. p. xxiii)

54 Ídem. (Pról. p. xxxii)

55 Ídem. (Pról. p. v)

señar los caracteres que escribieron...»⁵⁶ [...] «Con tal experiencia ha llegado á evidenciarse que el método de imitación seguido por los Maestros de un siglo a esta parte es defectuoso ; acreditándose bastante que necesario es en España el establecimiento de un método de enseñar á escribir fácil , pero seguro , fundado en reglas de proporción , y en la inteligencia puntual del movimiento de la pluma, y de las líneas que ella forma según la dirección que se le da.»⁵⁷

Otro de los argumentos que utiliza Anduaga para denostar los métodos basados en la imitación de muestras, consiste en señalar los perniciosos daños que se producen en algunas escuelas, como la de Vergara y otras, en las que al buscar la perfección con la imitación de las muestras de Palomares, lo que realmente se consigue es: «un número considerable de letras uniformes, lo que podría ocasionar un desorden al Estado a causa de la confusión que habría en los escritos , y de la facilidad para la falsificación de firmas , instrumentos, &c.»⁵⁸ Problema que según su criterio no puede darse con un sistema de reglas, ya que aun siendo las mismas para todos, permiten una escritura diferenciada y personal.⁵⁹

Debido a las buenas relaciones de las que disponía, Anduaga consiguió que en septiembre de 1780 el ministro y conde de Floridablanca pusiera a su disposición las dos escuelas del Real Sitio de San Ildefonso y Valsaín para experimentar en ellas un ensayo práctico de su nuevo método, con el que al cabo de mes y medio logra mostrar al conde las muestras de los muchachos que habían conseguido reformar su escritura. Tras el éxito de la experiencia, el Conde determina finalmente que el método quede oficialmente establecido en aquellas escuelas.⁶⁰

En el extremo opuesto están los partidarios de la imitación de muestras con perseverancia, como Palomares (1776) o su discípulo Esteban Ximénez (1789) quien considera el aprendizaje de la escritura un Arte de pura Imitación,⁶¹ y basa su método en los 'tiempos' o trazos de la pluma en vez de la descomposición de las letras en principios radicales. Una vez conocidos los efectos de la pluma el discípulo consigue los resultados con la práctica imitando muestras de calidad. Esta forma de entender la enseñanza de la escritura tuvo fervientes impugnadores como el paleógrafo P. Andrés Merino de las Escuelas Pías, Patiño y Figueroa o el Abate Servidori.

Francisco de Iturzaeta (1845) trata de zanjar el debate entre la primacía de las reglas o las muestras con un nuevo sistema equilibrado cuya fórmula se basa en la experiencia. De entre los partidarios de la enseñanza con reglas y sin muestras destaca el método de Anduaga por permitir escribir todo tipo de letras, no sólo la española, y del otro lado a Torío de la Riva como impulsor de un carácter exquisito de calidad muy superior al de Anduaga. El método de Iturzaeta se dirige principalmente a los niños por lo que considera que tanto las propias reglas como sus explicaciones, no deben ser complejas en exceso y estar al alcance del entendimiento de todos. El método de Iturzaeta llegó a ser de obligada aplicación en todos los establecimientos de enseñanza del Reino.

A este sistema se refiere Antonio Castilla (1866) afirmando que alteró notablemente la forma y proporciones de la letra, así como el método de su enseñanza. Por un lado, alaba que suprimiese algunos accidentes o rasgos indefinidos, como las «zapatillas» con que se remataban algunas

⁵⁶ ANDUAGA. Op. cit. (Pról. p. v)

⁵⁷ Ídem. (Pról. p. vi)

⁵⁸ Ídem. (Pról. p. xvi)

⁵⁹ Ídem. (Pról. p. xviii)

⁶⁰ Ídem. (Pról. p. x)

⁶¹ XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 32)

letras, sistematizó el sistema de ligado y aumentó la inclinación hasta los 28°. Sin embargo estima que otras medidas anulan el beneficio que pudieran haber aportado las anteriores, como son el encerrar la letra en un romboide excesivamente estrecho, dar una forma demasiado prolija o artística a la curva o decantarse en exceso por las reglas geométricas para explicar la formación de las letras. Según Castilla el método de Iturzaeta, obligatorio todavía en el momento de la publicación del tratado de Castilla, había hecho que la letra que se enseñaba en las escuelas hubiese perdido la gallardía y belleza que tenía anteriormente, excepto en los centros de los Padres Escolapios donde usaban un método propio basado en los criterios del P. Santiago Delgado y Torío, que llegó a proporcionar a los Escolapios la fama de ser los mejores maestros de escritura.⁶²

Como ya hicieran Torío, el P. Santiago Delgado, Antonio Valcárcel y otros, Antonio Castilla (1866) propone un sistema equilibrado de carácter teórico práctico, que consiste en la imitación de buenos modelos, apoyado en sólo las reglas necesarias y descarta aquellos sistemas que se decantan por la preeminencia de uno u otro extremo.⁶³ Rechazando el aprendizaje basado en la imitación «con precisión matemática» de letras magistrales; pero rechazando también el exceso de reglas y preceptos geométricos, que no están muchas veces al alcance de los principiantes, siendo ambas cuestiones una rémora para la soltura y velocidad de la escritura cursiva.⁶⁴ De esta forma lo expresa en el siguiente párrafo: «...no hay un solo individuo que, al escribir deprisa, conserve la letra que aprendió en la escuela: todos experimentan un cambio completo, tan notable, que á veces escribe peor la letra cursiva aquel que mejor llegó á imitar la letra magistral. Y esto consiste en que un arte esencialmente liberal, hemos pretendido enseñarlo sujetándolo estrictamente á reglas geométricas, cual si se tratara de construir el plano de un edificio.»⁶⁵

11.6.2 Ejercicios preliminares

Algunos recursos pedagógicos están concebidos para proporcionar a los recién llegados a la escuela un acercamiento progresivo a la escritura, como el propuesto por Fr. Luis de Olod (1766) que consiste en sentar al discípulo recién llegado junto a un muchacho talentoso para que el neófito comience observando como se desenvuelve el veterano con la pluma, al menos durante quince días antes de que comience a escribir.⁶⁶

Otras medidas consisten en ejercicios introductorios destinados a que los alumnos se familiaricen con la forma de las letras. Como el sistema propuesto por Iciar en su *Libro subtilísimo...* de 1564 donde sugiere que el maestro grabe cuidadosamente las letras sobre una tabla de madera de boj en un tamaño grande y «con la profundidad del canto de un real»; fabricar después un punzón de estaño con forma y tamaño similar al de una pluma, para que con el se realicen ejercicios prácticos consistentes en recorrer los surcos de las letras en el mismo orden establecido

62 CASTILLA. Op. cit. (p. 95)

63 Ídem. (pról. p. XIII)

64 Ídem. (pról. p. x)

65 Íbidem.

66 OLOD. Op. cit. (p. 114)

para la escritura real con tinta. Según Iciar la finalidad de este ejercicio es que el aprendiz consiga memorizar las formas y trazos de las letras.⁶⁷

El mismo objetivo tiene el peculiar juego propuesto por Olod en su manual, que consiste en la utilización de un círculo de papel con las letras del alfabeto dispuestas en la circunferencia exterior y pinchado con un alfiler en el centro a modo de eje. El maestro haría girar la rueda hasta que se detuviese y el discípulo que antes fuese capaz de reconocer la letra del alfabeto, sería premiado con una almendra, un piñón o un confite.⁶⁸ El sistema ofrecido por el P. Santiago Delgado (1799) recomendaba el siguiente entrenamiento: «...será muy provechoso pasar una, y muchas veces la pluma en seco por las letras del original : mirando dónde están los tiempos diversos , y cómo la pluma los va pisando.»⁶⁹



fig. 28 Lámina de la página 57 del capítulo XVI del manual de Fr. Luis de Olod, Representa la imagen de una rueda para ser recortada y utilizada en un juego destinado a familiarizarse con las letras.

Otros ejercicios estaban destinados a soltar y desentumecer la mano del discípulo. Como ya se ha mencionado anteriormente (ver p. 158), fueron muchos los maestros que creyeron que la práctica del rasgueo podía ser una buena forma de flexibilizar el rigor de los músculos en los comienzos del aprendizaje de las primeras letras. En esa dirección se dirigían los ejercicios propuestos por Antonio Castilla en 1866 y consistían en lo siguiente: «En primer lugar una serie de diez tipos de ejercicios para habilitar y dar soltura a la mano, que comienzan por el trazado de simples líneas paralelas, y que siguen con otras figuras como dientes de sierra, espirales continuas y cuadriláteros romboides con los 35° de la inclinación fijada para la escritura».⁷⁰ Castilla recomienda

67 ICÍAR, Juan de. *Libro subtilísimo...* Op. cit. (fol. Lr.)

68 OLOD. Op. cit. (p. 57)

69 DELGADO. Op. cit. (p. 69)

70 CASTILLA. Op. cit. (Prólogo, p. XIII)

además que se comenzase a trazar las letras con lapicero en vez de pluma, por ser, según su criterio, más afín a la tendencia natural del niño al dibujo, además de por ser más limpio. Estos ejercicios podían favorecer además el aprendizaje simultáneo de lectura y escritura, como recomendaban los más afamados pedagogos de la época, entre los que se encuentra el francés M. Matter⁷¹ que estiman como primigenia la función pictórica de la escritura.⁷²

11.6.3 Métodos de aprendizaje progresivo

La gran mayoría de los métodos para el aprendizaje de la escritura que podemos encontrar en los artes de escribir españoles tienen carácter progresivo. Están organizados en distintas etapas consecutivas que suelen comenzar con el trazado de elementos simples como palotes, *oes* o *ies*, siguiendo con la escritura en cuerpos grandes, para ir progresivamente abordando tamaños cada vez más pequeños y terminando por escribir sin pauta ninguna.

Juan de Iciar (1564) es el primer autor que defiende de manera expresa que un método para el aprendizaje de la escritura ha de consistir en la puesta en práctica de una serie de tareas en correcto orden. Tras los ejercicios preparatorios con los 'seguideros', propone que los primeros ejercicios de escritura se hagan sobre papel pautado con cuatro rayas horizontales equidistantes, de las cuales las centrales se correspondan con la corpulencia del renglón. Tras practicar unos días de esta manera, recomienda que se quiten las dos líneas exteriores y practicar así otros tantos. Después insta a eliminar otra línea más, quedándose sólo con la línea de asiento de las letras y que finalmente se acabe escribiendo en una hoja completamente blanca bajo la cuál se colocaría una regla falsa o falsilla, advirtiéndole las líneas por transparencia del papel. Para el temple de la pluma recomienda que al principio se utilice un corte blando, para que la tinta fluya fácilmente. Aunque no explica en que consiste exactamente esto podemos deducir que se refiere a una hendidura más profunda lo que hace más flexible a la pluma y que ésta evacue la tinta con menos presión.⁷³

Aunque según Francisco Lucas (1570) el camino para lograr escribir liberal en poco tiempo, es el ejercicio de una letra 'llana' y 'concertada', critica la costumbre que tienen algunos maestros de comenzar enseñando a los niños la letra *redonda* para luego pasar a la *bastarda*.⁷⁴ Lucas propone que el primer paso para practicar la *bastarda* es empezar con un rasgo acostado, como el que se usa en el arranque de una [*m*] que vaya entre 'reglas', refiriéndose a las líneas paralelas del renglón.⁷⁵

Morante (1624) divide su método de aprendizaje progresivo en varias etapas a las que denomina 'materias' y consiste básicamente en practicar con una paulatina disminución del cuerpo de la letra. La Primera Materia, de la que se han de hacer cincuenta planas en ocho días, consiste en la imitación de un abecedario con una [*A*] mayúscula y otras tres [*lll*] minúsculas trabadas. La Segunda Materia consiste en otros ocho días con la misma pauta, escribiendo famosas alabanzas

71 MATTER, M. *El Maestro de primeras letras ó Consejos é instrucciones dedicadas á los maestros de primeras letras...* ed. Francisco Merino Ballesteros. Madrid, Imprenta de A. Vicente, 1851.

72 CASTILLA. Op. cit. (p. 104)

73 ICÍAR. *Libro subtilísimo...* Op. cit. (fol. L r.)

74 LUCAS. Op. cit. (fol. 97 v.)

75 Ídem. (fol. XI v.)

con mucha imitación, igualdad y espacio. La Tercera Materia, con pautas de veintidós renglones de calles anchas, hará el discípulo seis o más planas cada día. La Cuarta Materia, consiste en practicar sobre una pauta de veintiséis renglones en los que recomienda estirar de forma airosa los rasgos de «pees y ques». La Quinta Materia con pautas de treinta y cuatro renglones de letra llana y trabada, durante ocho días.⁷⁶

Diego Bueno (1690) recomienda empezar con el tamaño de ocho renglones por plana, para que los aprendices vean con facilidad los tres *tiempos* o efectos de la pluma, pues en los tamaños más pequeños ya no se perciben con tanta claridad.⁷⁷ Las primeras letras han de ser la [o , i , f], por hallarse en ellas aquellos tres trazos. Para establecer después una secuencia de aprendizaje basada en la disminución progresiva del tamaño de las letras, dedicando quince días a cada uno de los tamaños: letra gruesa, mediana, medianilla y delgada.

El hermano Ortiz (1696) establece once puntos en los que debe basarse el aprendizaje progresivo de la escritura: 1. Tomar la pluma; 2. Usar de la pluma; 3. Formar las letras; 4. Igualar las letras; 6. Acompañar las letras; 7. Apartar las partes; 8. Liberalidad; 9. Derecho; 10. Dictando otro al que escribe; 11. Ortografía.⁷⁸ Como la mayoría de los maestros, fundamenta su método en un sistema progresivo, en el que recomienda a su discípulo que se comience con el primer seguidor (lámina impresa al final del manual) llamado de palotes o puntillos [llll, uuuu, aaaa, nnnn, mmmm]; y que se tome una pluma delgada que no ofrezca modulación, lo que permite al discípulo concentrarse primero en la forma de la letra y tanto en la perfección del trazo. Después se pasa al seguidor segundo que ya tiene todas las letras del abecedario.⁷⁹

De la misma forma Fr. Luis de Olod (1766) y Fernández Patiño (1753) describen un método progresivo, que debía ser el más común en las escuelas de primeras letras de su tiempo, que consistía en comenzar practicando con la pauta de ocho, primero haciendo solamente palotes e *ies*, luego las otras letras; siguiendo después con las pautas de doce, quince, veintidós, veintiséis y treinta; a continuación con la «sobrerregla» (pauta de una sola línea), luego la falsa regla y finalmente terminar escribiendo sin regla ninguna. Palomares (1776) añade que para que los maestros sepan cuándo hay que quitar al discípulo las falsas reglas o cisqueros, se acuda una vez más a las obras de Morante, pero advierte que no debe ser antes de tres o cuatro meses o hasta que los alumnos caminen seguros y tengan una letra con fundamento.⁸⁰

El P. Santiago Delgado (1799) basa la progresión de su método en los *tiempos* de la pluma, invitando a comenzar por la práctica del más sencillo: el mediano, trazando los palos de las [iii, lll, jjj], e ir incorporando los demás [rrr, ttt, nnn, mmm] y por fin los trazos curvos y compuestos.⁸¹

Mientras que José de Anduaga (1781) asienta el suyo lo hace sobre los principios radicales. Propone comenzar trazando [iiiiii] y las demás letras del *Primer Principio*; siguiendo con [uuuuu] y las letras del *Segundo Principio*; y finalmente [nnnnn] y [mmmm] y las letras del *Tercer Principio*. Una vez concluidas las letras *Uniformes* comenzará con las *Irregulares*. Más adelante el alumno se concentrará en el estudio de las distancias, con la ayuda de reglas falsas que incluyan

76 MORANTE. *Quarta parte...* Op. cit. (Fol. B2iv)

77 BUENO. Op. cit. (p. 32)

78 ORTIZ. Op. cit. (p. 50)

79 Ídem. (p. 70)

80 PALOMARES. Op. cit. (p. 97)

81 DELGADO. Op. cit. (p. 70)

las líneas de caídos.⁸² En cuanto a los tamaños de la letra, Anduaga se muestra partidario de que para el aprendizaje se utilicen pautas no mayores de la de dieciocho y no menores de la de veinticuatro.⁸³

En los principios radicales se basa también la progresión del método de Iturzaeta (1827) que establece cuatro tipos de ejercicios basados en ellos: el primero varias [*llll*], el segundo las mismas a la inversa, el tercero de varias [*jjjj*] inversas, y el cuarto de [*ffff*]. A pesar de ser similar a los otros sistemas, insiste en numerosas ocasiones de lo novedoso de su método, al establecer la [*o*] como radical y proponer ejercicios iniciales nuevos.⁸⁴

En el s. XIX se tiene ya una visión más práctica y moderna de lo que ha de ser la enseñanza de la escritura, muestra de ello son las reflexiones de Antonio Castilla en su manual de 1866: «En efecto hoy no se necesita crear pendolistas, sino escribientes, y escribientes que ejecuten con facilidad y perfección, y que empleen en la enseñanza el menor tiempo posible [...] hoy lo conveniente es adoptar métodos sencillos, abreviados que enseñen en poco tiempo una letra cursiva, clara, uniforme, y esbelta, que proporcione el incomparable bien, lo mismo á las clases nobles que a las acomodadas, de poder trasmitir sus ideas y dirigir por sí mismas sus negocios, sin tener necesidad de valerse de personas extrañas.» Castilla tiene además un alto concepto del compromiso que han de asumir los poderes políticos con enseñanza pública: «...es la instrucción pública la única base de su importancia [se refiere al pueblo], de su poder, de su riqueza, de su moralidad y, por consiguiente, de su felicidad: la instrucción del pueblo debe ser, pues, el objeto principal de la atención de los gobiernos y de todos los hombres de saber.»⁸⁵ Según Antonio Castilla cuando la instrucción de los niños en las escuelas se reducía a leer, escribir y algunas nociones elementales de gramática y aritmética, los maestros no se preocupaban si la práctica de la escritura se prolongaba en el tiempo; sin embargo a mediados del s. XIX los contenidos de la enseñanza primaria eran ya más extensos y profundos y los alumnos debían ocuparse en otras muchas asignaturas, por lo que la práctica de la escritura no debía ocupar ya la mayor parte del tiempo de la clase. Este argumento le sirve para centrar sus esfuerzos en simplificar y perfeccionar el método de aprendizaje de la escritura en pro de la sencillez y la eficacia.⁸⁶ Consideraba además que la mayoría de los métodos que se empleaban en su tiempo para el aprendizaje de la letra española eran pesados y monótonos, y la urgencia por aprender a escribir hacía que no se consiguieran los resultados esperados, por lo que Castilla recomendaba un poco menos de impaciencia y un poco más de perseverancia.⁸⁷ Aquellos métodos además proponían comenzar con la letra magistral para acabar con una cursiva liberal, es decir comienzan «por lo perfecto y acaban en lo imperfecto», por lo que él propone invertir los términos.

Antonio Castilla (1866) sintetiza su método en los siguientes pasos: 1. En primer lugar una serie de diez tipos de ejercicios para habilitar y dar soltura a la mano, que comienzan por el trazado de simples líneas paralelas, y que siguen con otras figuras como dientes de sierra, espirales continuas y cuadriláteros romboides con los 35° de la inclinación fijada para la escritura. 2. En una

82 ANDUAGA. Op. cit. (p. 83)

83 Ídem. (p. 87)

84 ITURZAETA. *Arte de escribir la letra española*. Op. cit. (p. 27)

85 CASTILLA. Op. cit. (p. 99)

86 Ídem. (p. 55)

87 Ídem. (p. 20)

segunda fase comienza el estudio de los rudimentos de las letras en un cuerpo adaptado al tamaño de la mano del niño. 3. Libera a los aprendices de un uso exagerado de la «servil cuadrícula», «para que pueda tomar parte la inteligencia en lo que ha de ejecutar la mano».⁸⁸

Otro de los más destacados calígrafos de la época como Mariano Carderera (1858) recomendaba comenzar trazando las letras minúsculas *interiores* o de un solo cuerpo, luego se les hace enlazarlas dos a dos, luego de tres en tres y cuatro en cuatro acabando con palabras más largas. Para acabar introduciendo más tarde el trazado de las mayúsculas.⁸⁹

11.7 ASPECTOS ERGONÓMICOS DE LA ESCRITURA

11.7.1 La postura del cuerpo

En su manual de escritura de 1753 el religioso Antonio Espina menciona a un tal Juan Estevan de Zabalza,⁹⁰ maestro en Pamplona, que careciendo de brazos y pies cortaba la pluma y escribía con la boca demostrando gran pericia.⁹¹ Al margen de esta anécdota, la cuestión de la higiene en la postura al escribir, ha sido un asunto del que se han ocupado muchos sabios y eruditos de distintos campos. De la misma forma casi todos los autores de manuales de escritura han dado su versión acerca de la mejor forma de presentar el cuerpo ante la mesa y de cómo de sujetar la pluma, dedicando un capítulo de sus tratados a este particular. El objetivo final es encontrar una postura que resulte cómoda para el cuerpo, el brazo y la mano en particular, evitando posibles agorrotamientos musculares y la adquisición de un buen hábito de escritura.

Algunos autores van más lejos y estiman que una buena postura al escribir es además una delicada cuestión de salud. Ya decía Juan Luis Vives en sus *Diálogos*: «...escribid cuanto podáis derecha la cabeza, porque escribiendo cabizbajos, o inclinada la cabeza, fluyen los humores a la frente y ojos, de donde nacen muchas enfermedades y se enflaquece la vista...»⁹² Con el desarrollo de las ciencias, algunos pedagogos modernos como Mariano Carderera recogen este tipo de preocupaciones y en su *Diccionario de educación y métodos de enseñanza* de 1858 afirma: «Para escribir bien es preciso que el cuerpo del que escribe guarde una postura conveniente, y esto es muy esencial, pues que puede alterarse la salud de los niños por efecto de una posición violenta que oprime el estómago, impide el juego fácil y natural de los pulmones, y produce lesiones en los órganos vitales».⁹³ Además desde una visión ergonómica moderna afirma que: «En las buenas escuelas hay bancos y mesas de tres distintas alturas proporcionadas á las de los niños».⁹⁴ Algo asumido por la mayoría de los maestros del s. XIX como Antonio Castilla que encomienda tam-

88 CASTILLA. Op. cit. (Prólogo, p. XIII)

89 CARDERERA. Op. cit. (p. 392)

90 No lo menciona Cotarelo en su *Diccionario*.

91 ESPINA. Op. cit. (p. 110)

92 VIVES. *Diálogos*. Op. cit. (pp. 143 y 145-153)

93 CARDERERA. Op. cit. (p. 382)

94 Ídem. (p. 383)

bién a que en las escuelas haya mesas y bancos de diferentes alturas para acomodar a los niños en función de su estatura.

La mayoría de los maestros de la Escuela Española dan por resuelto que la mejor forma de escribir es sentado frente a una mesa, algo inclinado sobre ella y con la cabeza también ligeramente inclinada mirando hacia la pluma. Aunque, como es habitual en otras cuestiones, todos ellos tratan de contribuir con alguna pequeña aportación particular. Gabriel Fernández Patiño (1753), por ejemplo, describe la postura de manera tan precisa, exigiendo que la posición los codos sea tal que el izquierdo permanezca dentro de la mesa mientras que el derecho, apoyando el antebrazo, sobresalga de ella unos cuatro dedos. Y que la cabeza esté derecha y levantada del papel aproximadamente una cuarta.⁹⁵ Ricardo Díaz de Rueda (1849) añade más adelante que la distancia del cuerpo a la mesa sea de otros dos dedos.

Por el contrario otros autores entienden la cuestión de manera más liberal como Vicente Naharro que en su *Arte de enseñar a escribir cursivo y liberal* de 1820, rompe con el tradicional y estricto criterio, de quienes abogan por una postura rígida, afirmando que no existe una posición ideal para escribir, e invita que cada uno adopte la que mejor se le acomode.

Todos los autores están de acuerdo en que la luz, ha de recibirse de izquierda o de arriba, y si se escribe de noche la luz debe ser de quinqué con tubo para que no oscile y pantalla para que la refleje, como describe Antonio Castilla.

Como se ha visto la mayoría de los maestros creen que la mejor forma de escribir es sentado; sin embargo, de manera sorprendente, algunos como Palomares (1776), encuentran algún beneficio en la escritura de pie y recomienda que al principio el discípulo escriba estando erguido hasta que sepa trazar perfectamente las 'e's', porque de esa manera se habituará a descansar suavemente sobre el brazo izquierdo dejando libre el derecho, después de esto ya podrá escribir sentado.⁹⁶ Algo de lo que Vicente Naharro (1820) se muestra también partidario, al afirmar que aunque en el Madrid de su época todos los niños escriben sentados, prefiere tenerlos de pie «como en los pueblos».

Con respecto a la forma de la mesa, los maestros más antiguos la prefieren con algo de inclinación, como Juan de Iciar que en su *Arte Subtilísima...* añade que aunque habitualmente se escriba plano, la tabla inclinada de un atril o 'fagistor', puede mejorar la comodidad de la vista, que de otra manera «...se estraiga con tener la cabeça baxa...» y todavía en el s. XIX Antonio Castilla precisa que la inclinación de la mesa debe estar entre los 12 y 15 grados.

La colocación del papel en la mesa es decisiva para una buena escritura. No sólo como referencia para adoptar una buena postura y sino también como condición indispensable para que los renglones surjan paralelos y derechos. Lucas (1570) recomienda que para las letras sentadas como la *redondilla*, el papel esté completamente derecho respecto del cuerpo y el rostro, sin embargo que para la *bastarda* esté algo inclinado hacia la izquierda. Recomienda además que se vaya tirando con la mano izquierda del papel a medida que se escribe, para que la letra que se escribe en cada momento quede enfrente. Antonio Espina (1795) dice que el papel debe estar inclinado de forma que el antebrazo derecho quede perpendicular a las líneas del renglón.

95 PATIÑO. Op. cit. (p. 41)

96 PALOMARES. Op. cit. (p. 89)

Castilla Benavides (1866), en la misma línea lo expresa diciendo que el papel ha de colocarse inclinado de forma que los bordes verticales del acaben siendo paralelos al brazo, lo cuál favorece una postura natural y facilita una escritura rectilínea.⁹⁷ Y expresado de una manera más simple Ricardo Díaz de Rueda (1849) se limita a decir que el papel se sujetará con la mano izquierda y su esquina inferior izquierda apuntará hacia el pecho.

Algunos autores como Torío de la Riva recomiendan una tabla de ejercicios iniciales que ayudan a desentumecer los músculos.⁹⁸ Algo que Vicente Naharro pocos años después resuelve de una manera muy práctica, recomendando que las mesas sean móviles para facilitar el barrido de las escuelas, tarea que aconseja que sea hecha por los mismos alumnos de vez en cuando, como forma de desentumecer los músculos de manos y brazos.

11.7.2 La postura de la mano y de los dedos

Giambattista Palatino hubo afirmado que una mala forma de coger la pluma imposibilitaba de manera definitiva poder llegar a escribir bien; algo que desmiente Ortiz en 1696 estimando que la práctica pertinaz consigue enmendar este defecto. Y como prueba de ello, menciona a un hermano del Colegio de Cádiz llamado García de la Blanca, que por defecto natural tenía todos los dedos de la mano derecha unidos, excepto el pulgar y que a pesar de eso llegó a ser un insigne escribano.⁹⁹

Francisco Lucas da una serie de recomendaciones para tomar la pluma que consisten en que la mano no esté muy caída hacia la mano derecha o muy levantada hacia la izquierda, no tener el brazo ni muy arrimado al cuerpo ni muy desviado, tener los dedos que sujetan la pluma ni muy extendidos ni muy encogidos.¹⁰⁰ Diego Bueno ofrece las mismas consideraciones que los demás autores, haciendo hincapié en el uso de los tres primeros dedos, y asentando la mano sobre los dos últimos.

Dada la vocación científica de su tratado de 1719, Aznar de Polanco describe con inusitada precisión la postura de debe adoptar la mano al escribir. Hasta el punto de concretar el ángulo exacto que ha de formar el cañón respecto a la mano o el papel, formulado de manera tan complicada como sigue: «...que el cuerpo forma vn Paralelogrammo Rectangulo, que esta en proporción Sexquilatera, como de quatro à feis, ò como de dos à tres...»¹⁰¹

Polanco añade un dato específico a la posición tradicional española de los tres primeros dedos, y consiste en especificar la distancia que ha de haber desde el final de los dedos pulgar e índice hasta los puntos de la pluma, que ha de ser de dos dedos y cuarto, de los dieciséis que se divide una tercia de vara. O simplemente otros dos dedos, como estipula Antonio Espina.

⁹⁷ CASTILLA. Op. cit. (p. 127)

⁹⁸ TORÍO. Op. cit. (p. 115)

⁹⁹ ORTIZ. Op. cit. (p. 50)

¹⁰⁰ LUCAS. Op. cit. (fol. IV v.)

¹⁰¹ AZNAR DE POLANCO. Op. cit. (fol. 12 v.)

Para Palomares (1776) la postura adecuada de la mano en la escritura es cuestión fundamental y en su *Arte de escribir* se remite a las planchas de Gerardo Mercator¹⁰² para describirla, diciendo que la pluma ha de tomarse entre los dedos índice y pulgar, descansando sobre el anular, mientras que la mano apoya en la mesa sobre el dedo pequeño o auricular.¹⁰³ Y como apoyo a esta descripción nos remite a la lámina 35 de su manual, una de las más bellas de la historia de los artes de escribir, sobre este asunto. (Insertar lámina)

Fdez. Patiño (1753) añade que a mano que sostiene la pluma ha de estar hueca, de modo que estando escribiendo, quepa debajo de ella una nuez. La muñeca debe estar levantada un dedo de el papel.¹⁰⁴

Mariano Carderera dice que suele recomendarse á los niños que extiendan los dedos cuanto puedan, y que esto es un grave error que se opone á los progresos de la escritura. Pues cuando el pulgar, el índice y el dedo de en medio están muy estirados, las letras resultan ásperas, escabrosas y carentes de gracia.¹⁰⁵

Con respecto a que fuese necesario adoptar una postura diferente para cada uno de los distintos tipos de letra, no se observa en los tratados ninguna referencia específica respecto a esta cuestión, excepto la mención que hace Francisco Lucas en su *Arte de Escribir* de la que se deduce que en aquellos tiempos sí que debieron haber opiniones encontradas respecto a este asunto. En su tratado insinúa que «en contra de lo que creen otros», para los distintos tipos de letra no hay más que una única forma de tomar la péñola: «...porque para quantas fuertes ay de letras no es necesario mas q vn tomar de pluma...»¹⁰⁶

11.7.1 Los modos español e italiano de tomar la pluma

Parece que fue costumbre extendida en España que la manera de coger la pluma fuese distinta a la que se usaba en otros lugares, como en las cancellerías italianas. Varios autores españoles dan cuenta de esta diferencia. El primero que hace referencia a este hábito español es Iciar al recomendar que la péñola se sujete con los dos primeros dedos, asentándola sobre el tercero.¹⁰⁷ No obstante menciona que, como ya había observado Luis Vives, en España comenzaba a penetrar una nueva moda, que consistía en prescindir del tercer dedo y usar sólo dos, como hacían en la corte romana, donde según Iciar estaban los mejores escribanos de Europa.¹⁰⁸

Díaz Morante en la Segunda Parte de su *Arte de Escribir* de 1624, se manifiesta también en este sentido y añade que además de Italia, también en Francia y Flandes toman la pluma con tan sólo dos dedos: el pulgar y el índice; cargando la pluma sobre el más largo, y que de esta forma de tomar la pluma surge una escritura galana y ligera. Fr. Luis de Olod en su tratado de 1766 se

102 MERCATOR RUPELMUNDANO, Gerardo. *Litterarum Latinarum, quas Italicas, cursorias que vocant scribendarum ratio*. Lovaina, 1540.

103 PALOMARES. Op. cit. (p. 46)

104 PATIÑO. Op. cit. (p. 41)

105 CARDERERA. Op. cit. (p. 384)

106 LUCAS. Op. cit. (fol. iii v.)

107 ICÍAR. *Libro subtilísimo*... Op. cit. (sig. Bij r.)

108 ICÍAR. *Arte subtilissima*... Op. cit. (sig. Bij, r.)

declara seguidor de las indicaciones de Morante, y alude también a las distintas formas que hay de tomar la pluma en Europa: la muy galante de los italianos con tan sólo dos dedos o la más firme de los españoles con los tres dedos primeros.¹⁰⁹ Diego Bueno a su vez lo expresa de esta manera: «En Italia, y otros Reynos toman la pluma con los dos dedos primeros de la mano, y los cargan fobre el tercer dedo, para tener mas firmeza para efcrivir fuelta y ligeramente.»¹¹⁰

Sobre la manera española, que consiste en la pluma firmemente cogida entre los tres primeros dedos con las yemas de los dos últimos pegadas al molledo del pulgar, sirviendo de base, dice Morante, que aunque es menos vistosa, sin embargo es de mayor firmeza, y proporciona una escritura de mayor fortaleza.¹¹¹

El hermano Lorenzo Ortiz, menciona también que existen dos formas de coger la pluma aunque no se ciñen a un ámbito geográfico sino más bien a una cuestión de estilo: la que utilizan algunos por galantería y que consiste en meter la pluma entre el dedo índice y corazón; y otra no tan galana, que consiste en utilizar los dedos corazón y pequeño.¹¹²

11.7.3 El movimiento de la mano

Juan de la Cuesta en su tratado de 1589, tras una larga explicación acerca de cómo ha de ser la postura ideal, concluye en que todo es para facilitar el movimiento de los dedos: «...todo lo dicho se entienda que es para poner la pluma en la mano hasta començar a menearla y tratarla para hazer las figuras y trato de letras. Porque para tratarla y mandarla para que haga su obra ha de ser forçosamente estendiendo y doblando y jugandolas coyunturas y artejos de los dedos. Que en esto hara la mano otras figuras y postura, como severa por experiencia tratandolo.»

La mayoría de los autores se limitan como Naharro a afirmar que la pluma se tomará con la yema de los dedos índice, pulgar y corazón, de la mano derecha de tal forma que sean estos los que la muevan. Otros llegan más lejos como Diego Bueno que describe tres clases de movimientos que intervienen en la escritura: el primero y más frecuente es el de los dedos y sirve para formar las letras; el segundo es el de la muñeca y se usa en los trazos de las mayúsculas; y el tercero es el del brazo entero que sirve para hacer con soltura y fluidez los amplios trazos de las letras capitulares y los rasgos de adorno.

Y finalmente otros como Fr. Luis de Olod o Antonio Espina profundizan todavía más y definen un movimiento para cada uno de los tres dedos que sujetan la pluma en particular y que desempeñan una función distinta cada uno: el pulgar hace subir la pluma, el índice la hace bajar, corazón y anular la soportan y el meñique conduce la mano de una a otra parte.¹¹³

¹⁰⁹ OLOD. Op. cit. (p. 103)

¹¹⁰ BUENO. Op. cit. (p. 31)

¹¹¹ MORANTE. *Segunda parte...* Op. cit. (fol. 23 r.)

¹¹² ORTIZ. Op. cit. (p. 51)

¹¹³ ESPINA. Op. cit. (p. 110)

11.7.4 Aparejos y remedios para corregir la postura

Son muchos los autores que creen haber dado con una receta correcta que ayude a adquirir una mejor postura de los dedos o la mano de los aprendices, y casi todos ellos ofrecen la garantía de haberlo experimentado de manera suficientemente en el aula, por lo que encomiendan a los maestros a que al principio, pongan en la mano de los principiantes algunos adminículos de dudosa eficacia.

El primero en referirse a un remedio de este tipo es Francisco Lucas, quien recomienda que para facilitar la correcta colocación de los dedos al tomar la pluma los niños, si es menester, se aten los tres últimos dedos con un hilo, de la misma manera que se acostumbra a hacer cuando se aprende a coger la aguja y el dedal.¹¹⁴

En 1650 Casanova en el capítulo IV de su *Arte de escribir* describe una variante parecida del sistema que según él, permite a los neófitos acostumbrarse a sostener la pluma en forma correcta y evitar aquellos vicios iniciales, que puedan ser difíciles de erradicar en el futuro. Consistía en sujetar el cañón de la péñola al dedo índice con una sortija de hilo.¹¹⁵ Algo que retoman Lorenzo Ortiz en 1696, con una variante al sistema consistente en incluir en el atado además del dedo índice al dedo medio de la mano y Fr. Luis de Olod en 1766.¹¹⁶

Otro de los recursos que se creía que ayudaban a adquirir una postura correcta; y que podían agregarse al de la sortija de hilo, era el de colocar un palillo fino entre los dedos. Casanova dice que debía sujetarse con el dedo corazón y que debía pasar por encima de los dedos anular y meñique.¹¹⁷ Los religiosos H. Lorenzo Ortiz y Fr. Luis de Olod, creen que ha de ser entre los dedos corazón y meñique, y aseguran que esta técnica ayuda a ganar liberalidad en el escritura.

11.7.5 La caligrafía de los zurdos

El acceso de los zurdos a la caligrafía es una cuestión olvidada en la mayoría de los tratados de escritura, hasta la aparición del manual de Tomás Varela en 1844. En parte debido al desprecio y negación de quienes nacían con esta condición de zurdos. Durante muchos siglos y en muchas culturas, los zurdos fueron considerados como imperfectos y se les obligó de forma cruel a comportarse como diestros prohibiéndoles el uso de la mano siniestra. El Cristianismo o el Islam cargados de simbolismo en relación a las manos, reservan las referencias favorables a la mano derecha, condenando a la izquierda o siniestra a cargar con atributos de índole maligno e impuro. En la Edad Media los zurdos fueron presa de inquisidores y dogmáticos radicales y en ocasiones se les ataba la mano izquierda para corregir de forma contundente dicha tara, no siendo hasta el s. XX cuando se empieza a aceptar la verdadera naturaleza de los zurdos.

El manual de Varela es un manual corto y que no aporta ningún avance significativo con respecto a lo que se propone, la enseñanza de un sistema de escritura para la mano izquierda. Se limi-

114 LUCAS. Op. cit. (fol. VI v.)

115 CASANOVA. Op. cit. (fol. 13r)

116 OLOD. Op. cit. (p. 103)

117 CASANOVA. Op. cit. (fol. 13r)

ta a explicar un método más o menos convencional, que como él mismo dice, no difiere en exceso de los que se ocupan de la mano derecha, pero sin aportar verdaderas soluciones a la dificultades que entraña el acceso de los zurdos a la caligrafía, como son la posición del papel, la distribución de gruesos y finos o el orden de los trazos, afirma Varela: «Una de las grandes ventajas de este arte consiste en haber arreglado todos los movimientos que constituyen la formación de las letras de un modo enteramente análogo á la enseñanza común de escribir.»¹¹⁸

Comienza haciendo un larga reflexión acerca de los desprecios que han sufrido los que hacen uso de la mano izquierda, desde filósofos a gobiernos. Sin embargo no parece aceptar la divergencia menor de quienes nacen con la condición de zurdos y basa el argumento de la utilidad de su método en la beneficencia para quienes han tenido la desgracia de perder el uso de la mano derecha, muchos de ellos a causa de la reciente guerra. Tomás Varela se enorgullece de que su método sea el primero entre todas las naciones que se ocupe de dar dignidad a quienes por desgracia, se ven necesitados de acceder a la escritura con la mano izquierda.

Fundación de escuelas. Tomás Varela aspira a la fundación de escuelas de carácter benéfico donde poner en práctica su nuevo método. Para ello hace una solicitud al Gobierno solicitando una dotación económica que finalmente no es concedida, aunque sí se le autoriza a que ponga en marcha el proyecto a sus propias expensas.¹¹⁹ Explica también como sus amigos le exhortan a publicar su tratado en el extranjero, algo que rechaza tras un incomprensible arrebató patriótico.¹²⁰ Propone dos modelos de alfabetos: uno de ellos mas simple con reformas que facilitan su ejecución con la mano izquierda y otro más convencional.¹²¹ «...hasta este punto nos ha conducido la idea de que siendo el uso de la mano izquierda más torpe en todos sus movimientos que el de la derecha, por la mala educación que en este punto recibimos desde nuestro nacimiento, nos ha obligado á presentar la escritura con todo el lleno de facilidad posible...»¹²²

De nuestra experiencia con los alumnos zurdos en las prácticas caligráficas se puede deducir que resulta mucho más complicado obtener buenos resultados que los diestros. Dos son los principales obstáculos que dificultan la caligrafía a los zurdos: la invariabilidad de la dirección izquierda derecha y la tradicional distribución de gruesos y finos en la escritura. Cuestiones ambas que se adaptan mejor a la escritura diestra por haberse originado a partir de ella. Existen algunas estrategias que pueden ayudar a minimizar estos inconvenientes: La primera y más eficaz solución tiene que ver con la posición del papel. Si para la escritura diestra se recomienda que forme el papel un ligero ángulo respecto de la posición del cuerpo, para lograr mayor comodidad al escribir; en el caso de los zurdos un notable incremento de este ángulo, lógicamente en dirección contraria, suele mejorar la escritura. El resto de los factores pueden permanecer inalterables respecto de la escritura para diestros. El mayor inconveniente de esta fórmula reside en que el excesivo giro del papel obliga a contemplar la propia escritura desde un ángulo muy sesgado, lo que acaba por perjudicar una visión templada de la proporción, medida e igualdad.

Es relativamente frecuente encontrar alumnos zurdos que tienen costumbre de escribir por encima del renglón, circunstancia que conviene aprovechar en la caligrafía y que permite una

¹¹⁸ VARELA. Op. cit. (p. 13)

¹¹⁹ Ídem. (p. 7)

¹²⁰ Ídem. (p. 8)

¹²¹ Ídem. (p. 9)

¹²² Ídem. (p. 15)

colocación del papel análoga a la de los diestros. El mayor inconveniente para los zurdos que utilizan esta segunda fórmula tiene que ver con el orden y la dirección de los trazos. Si se quiere conservar la distribución convencional de gruesos y finos en los caracteres, la escritura desde arriba comporta que muchos de los trazos deban ejecutarse por empuje en vez de tracción, lo que ralentiza y entorpece el desplazamiento de la pluma, especialmente en aquellos tipos de papeles más rugosos.

La última fórmula consiste en la imitación de alfabetos optimizados para zurdos, en los que la distribución de gruesos y finos tiene un orden contrario al de los alfabetos convencionales. Los inconvenientes de esta solución son en primer lugar la exótica y antiestética apariencia de dichos caracteres, la necesidad de explicar de forma diferenciada la construcción de estos caracteres, la dificultad de encontrar modelos variados de letra que se acomoden a este criterio y por ser de entre las fórmulas expuestas la que menos aceptación goza entre los zurdos debido al desánimo que conduce el aspecto del resultado.



fig. 29 Muestra de caligrafía para zurdos, con una distribución de la modulación contraria a las escrituras para diestros.



12

CONCLUSIONES

ESTRUCTURA DE LAS CONCLUSIONES FINALES

A partir de las hipótesis iniciales y a tenor de los objetivos propuestos al comienzo de este estudio, y como consecuencia de lo investigado, podemos extraer un conjunto de conclusiones que se agrupan en torno a tres ejes principales: 1. la escritura, 2. la enseñanza de la escritura, 3. y el *corpus* teórico del que se ocupa de ella.

1. ¿Existe un estilo de escritura de uso mayoritario en el ámbito español a lo largo del periodo estudiado?
 - ¿De todos los estilos de letras de los que se ocupan los maestros calígrafos en sus manuales existe un estilo preferente que no falta en ninguno de ellos?
 - ¿La escritura *bastarda* española tiene siempre las mismas características a lo largo del tiempo?
 - ¿Cuáles son los rasgos formales de la *bastarda española*?
 - ¿Cuáles son los que permanecen inmutables a lo largo del tiempo?

12.1 LA EXISTENCIA DE UN ESTILO DE ESCRITURA NACIONAL

- 12.1.1 Apropiación popular del término *bastarda*.
- 12.1.2 La contribución española al proceso constructivo de la *bastarda*.
- 12.1.3 La definición de un modelo de *bastarda española*.
- 12.1.4 Los estilos nacionales de las escuelas europeas.

- 12.1.4 Las otras *bastardas* europeas.
- 12.1.6 La persistencia de un modelo a lo largo del tiempo.
- 12.1.7 Constantes formales en la evolución de la *bastarda española*.

2. ¿Cómo se ha enseñado la caligrafía en España en las distintas épocas del periodo estudiado?

- ¿Cuáles los métodos y procedimientos empleados?
- ¿Qué técnicas y materiales se han empleado en la escritura?

12.2 LA ENSEÑANZA DE LA ESCRITURA EN ESPAÑA

12.2.1 Métodos y procedimientos en la enseñanza de la caligrafía

12.2.2 Los materiales de la escritura en España. Inventario

3. ¿Cómo saberlo? A partir de los datos extraídos de los manuales de escritura, las fuentes primarias.

- ¿Cuántos manuales son, existen suficientes manuales de escritura en el periodo estudiado como para tener una perspectiva completa?
- ¿De qué contenidos se ocupan?
- ¿Existe una corriente colectiva o por el contrario son trabajos independientes?
- ¿Existe una escuela española de caligrafía?
- ¿Cuál es el origen y condición de los autores de los manuales?

12.3 LOS ARTES DE ESCRIBIR, UN GÉNERO BIBLIOGRÁFICO

12.3.1 Estilo y contenido de los artes de escribir.

12.3.2 Aportación de los maestros calígrafos a la ortografía española.

12.3.3 La actividad caligráfica española. Naturaleza y origen de los autores.

CONCLUSIONES FINALES

12.1 LA EXISTENCIA DE UN ESTILO DE ESCRITURA NACIONAL

H1. *¿Existe un estilo de escritura de uso mayoritario en el ámbito español a lo largo del periodo estudiado?*

En primer lugar, si uno de los principales propósitos consistía en hallar las fuentes en las que se fundamenta la principal escritura tradicional, la *bastarda* o *bastardilla española*; y una vez desentrañado su origen, cuyas raíces se sumergen en la cultura del Renacimiento Italiano, podemos afirmar en relación con la *bastarda* que:

Podemos afirmar con rotundidad que existe un estilo nacional de escritura y este es la *bastarda española*, en base a las siguientes circunstancias que avalan su existencia:

1. La *bastarda* es la más extendida y prolífica de las variantes derivadas de la *cancilleresca* primigenia.
2. En segundo lugar que la *bastarda* no constituye una degeneración accidental de la *cancilleresca*, sino el resultado de un laborioso proceso creativo deliberado, metódico y concienzudo.
3. Sin llegar al exacerbado alegato de Esteban Ximénez en su manual de 1789 donde afirma con seguridad: «...nuestro carácter nacional bastardo, en el estado que hoy tiene, excede sin disputa alguna en muchos grados al de las demás naciones en el buen gusto, perfección, gallardía y naturalidad...»¹ Que de entre las *bastardas* europeas la *bastarda española* es la que cuenta con una definición más amplia y precisa, que se asienta sobre el aval de un extenso y completo corpus teórico.

12.1.1 Apropiación popular del término *bastarda*

Como recogen las más antiguas tradiciones filosóficas, las cosas son en la medida que se las nombra. En el lenguaje popular y en la opinión de algunos estudiosos de la escritura, el término de *bastarda* ha calado de manera profunda en la tradición cultural occidental y tiende a asociarse con la variante española de la escritura tradicional. Alexander Nesbitt considera que '*cancilleresca*' es el nombre más adecuado para designar a todo el género de letras cursivas del renacimiento italiano, para el que podría constituir una alternativa el término '*bastarda*', sin embargo prefiere reservar este nombre para la variante genuina española,² siendo éste uno de los más interesantes avales en reconocimiento de la *bastarda española*.

Existieron en España diversas fundiciones de tipos de imprenta en cuyos catálogos aparecía un estilo cursivo denominado *bastarda española*, como el fundido por Ceferino Gorch en el año 1880, inspirado en la caligrafía de tiempos de Cervantes y que fue utilizado en una edición del Quijote.

12.1.2 La contribución española al proceso constructivo de la *bastarda*

El mismo proceso constructivo de la *bastarda* está sólidamente sustentado en las aportaciones de los maestros españoles. Dan cuenta de ello algunas noticias sobre los muchos españoles que trabajaron en las cancillerías italianas a lo largo del s. XVI; sirvan como ejemplo los testimonios de algunos italianos como el relato de Conreto de Monte Regale³ que en una de sus obras menciona

¹ XIMÉNEZ. Op. cit. (p. 6)

² NESBITT. Op. cit. (p. 86)

³ MONTE REGALE, Conreto de. *Un nuovo et facil Modo d' imparare scrivere varie sorti di lettere con le sue dichiarazioni, e diverse maniere d' Alfabeti di maiuscole moderne &c.* Venecia, 1576.

a un Maestro Gregorio Español del que afirmaba ser excelente escribiendo una *bastarda cursiva* que se diferenciaba de todas las otras que escribían los demás pendolistas famosos italianos; o el testimonio de «Il Camerino» que su obra *Il Secretario*⁴ de 1599 se refiere a los maestros españoles diciendo: «...aun cuando toman la pluma de diverso modo que en Roma, forma con todo eso la letra fuerte, hermosa y continuada, escribiendo velozmente sin regla y con gracia.»⁵ O las muestras de *bastarda* españolas que introducen algunos calígrafos italianos en sus obras como Ludovico Curione⁶ en su tratado de 1590, o el mismo Palatino en la suya de 1545. O la mención que hace Cotarelo del maestro Juan Hurtado que publicó en Milán un arte de escribir en 1618, de quien afirma que aunque «no produjo cosa alguna que fuese nueva para España; pero tiene el mérito de que fue el primero que sembró el buen gusto magistral de nuestras bastardas en Lombardía».⁷

Por muchos esfuerzos que hubiesen prestado los maestros españoles en perfeccionar su traza, la procedencia italiana podría constituir el mayor argumento en contra de la exclusividad de la *bastarda española*; sin embargo, de la misma manera, podrían hacerse consideraciones semejantes en relación con los demás estilos nacionales, como la gran influencia de la *redondilla* española en el origen de la *redonda francesa*, considerada habitualmente como letra nacional de Francia; o sobre la importancia de los orígenes flamencos en la génesis de la escritura inglesa.

12.1.3 La definición de un modelo de *bastarda española*

Otro de los principales avales en favor de la existencia de la *bastarda española* es la persistencia de un empeño colectivo que se prolonga cuatro siglos, por definir un estilo de escritura nacional, que se constata de forma irrefutable en la publicación de más de medio centenar de manuales de escritura, cuya mitad más relevante ha constituido la fuente principal de este trabajo.

Debido a las intrincadas las relaciones históricas y culturales entre las distintas naciones que forman el conglomerado europeo, resulta difícil encontrar algún fenómeno que sea enteramente exclusivo y se ciña a las fronteras de un país en concreto, de ahí que hablar de letras nacionales pudiera llegar a parecer carente de sentido. Hablamos de españoles, franceses o ingleses con toda propiedad olvidando el variado origen de los pobladores de estos estados, que fueron conformándose sucesivamente por oleadas migratorias de variopinta procedencia. Lo que hace realmente que podamos utilizar con seguridad aquellos gentilicios, no es más que la voluntad de sus individuos de sentirse parte de un propósito común a lo largo del tiempo. Si trasladásemos este razonamiento a la caligrafía, cimentaríamos el argumento más sólido en favor de la existencia de una letra nacional, y no es otro que la constatación de la existencia de una fuerza colectiva, — constituida por los maestros calígrafos de todas las épocas— que persevera a lo largo un dilatado periodo de tiempo en el objetivo de definir y perfeccionar un estilo nacional.

Efectivamente, fueron tantos y tan constantes los propósitos de forjar, afinar y redefinir la *bastarda española*; tantos los debates, los desacuerdos y las convergencias, todo ello plasmado en

4 SCALZINI, Marcello «Il Camerino». *Il Secretario*. Venecia, 1587.

5 ALONSO GARCÍA. Op. cit. (p. 107)

6 CURIONE, Ludovico. *Del mododi scrivere le Cancellaresche corsive di Lodovico Curione*. Roma, 1590.

7 COTARELO. Op. cit. (vol. I, p. 347)

un nutrido corpus impreso, que no se puede menospreciar el ímpetu de esta empresa. En apartado 0.3.2 de la Introducción “El ámbito geográfico. Las escuelas caligráficas europeas” se da cuenta de algunos testimonios de maestros españoles que avalan la exclusividad del modelo español de bastarda.

12.1.4 Los estilos nacionales de las escuelas europeas

Otro de los argumentos en apoyo de la tesis de la existencia de una *bastarda española*, es la tendencia de las distintas escuelas nacionales europeas a colocar en el centro de su interés un único estilo de escritura al que se otorga estatus de estilo nacional, de forma que se reparten los estilos de la siguiente manera:

- La escuela inglesa se centra en el desarrollo de su escritura *roundhand* o escritura inglesa.
- La escuela germana prefirió hacer de las variantes góticas genuinas *schwanbacher* y *fraktur* sus letras nacionales.
- En Francia la *ronde* se convierte a partir del s. XVII en el motivo principal de sus calígrafos, siendo finalmente la *redondilla* la letra francesa por excelencia.
- Mientras que de entre todos los estilos de escritura, la *bastarda* ha constituido el principal objetivo de la totalidad de los autores españoles de artes de escribir, siendo el capítulo dedicado a esta letra el principal y más extenso de sus obras. Sirva como ejemplo el testimonio de José de Casanova en su *Arte de escribir...* de 1650, que consideraba a la *bastarda* como la reina de todas las letras y que sin saber esta letra, nadie podía llegar a ser escribano.⁸

12.1.5 Las otras *bastardas* europeas

Aunque es cierto en casi todos los países se hace uso de las escrituras bastardas en mayor o menor medida, no se puede afirmar que la existencia de «otras» bastardas europeas, sirva de menoscabo a la idea de existencia de un modelo de *bastarda española*, ya que nada prueba que aquellas otras *bastardas*, tuvieran necesariamente a la italiana original como referente, pudiendo también estar basadas en los modelos españoles, algo nada improbable debido a la notable influencia política hispana de aquellos tiempos:

- Si fueron los calígrafos italianos y españoles quienes forjaron de forma conjunta la *bastarda*, es también cierto que el pronto abandono en Italia de la forma ortodoxa de la *bastarda* original, dejó en manos de los españoles la custodia del estilo bastardo en adelante. Como ya se ha mencionado, Cotarelo recoge en la introducción de su diccionario, cómo la magnífica *bastarda* que había alcanzado altas cimas con Cresci o Amphiareo enseguida sufrió una gran descomposición a partir de los modelos de Conreto de Mote Regale (1576), del Camerino (1582) y de Jacobo Romano (1589). Con ellos llegaron a la *bastarda* italiana las influencias de la pluma puntiaguda, que condujo a una distribución

8 CASANOVA. Op. cit. (fol. 12r)

poco acertada de la modulación en los trazos que acabó por convertir a la italiana en un estilo de letra muy alejado de la *bastarda* original, a pesar de los esfuerzos de Curione (1590) y otros, por reconducir su rumbo.⁹

- La *bastarda* italiana moderna se diferencia de la española en tener mucho caído, un contraste de los trazos muy pobre, dando una letra de grosor casi uniforme, excesivamente alargada y hueca. Casanova reprueba la falta de interés de esta letra italiana «por ser afeminada y de poca sustancia».¹⁰
- Los franceses hicieron uso de la *bastarda*, aunque prefirieron el cultivo de su peculiar versión híbrida denominada *coulée*, una especie de *redondilla* inclinada de ojo pequeño y de mayúsculas con grandes volutas.
- También en Flandes existieron ejemplos de *bastarda*, como la de Jodocus Hondius cuyo modelo aparecido en *Teatrum Artis Scribendi*¹¹ publicado en Amsterdam en 1554 podría estar influido por la *bastarda* española. Sin embargo el gran artífice de aquella escuela fue Van den Velde quien condujo a la caligrafía flamenca por otros derroteros, las escrituras *copperplate*.

12.1.6 La persistencia de un modelo a lo largo del tiempo

El segundo de los empeños de esta tesis ha consistido en realizar un recorrido comparativo por las diversas formulaciones de *bastarda* que han sido propuestas por los maestros españoles a lo largo de los distintos momentos históricos; desde los comienzos con Icíar hasta los estertores de la caligrafía con Rufino Blanco.

El análisis de las muestras grabadas de escritura *bastarda*, nos ha permitido observar su desarrollo, verificar cuáles han sido sus constantes evolutivas y cuáles sus discordancias, para con todo ello, terminar certificando la permanencia de un estilo de letra, cuya esencia formal está claramente diferenciada de la de otras letras europeas que reciben también el nombre de *bastardas*.

Estos son los distintos periodos por los que transcurre el devenir de la escritura española:

1. **Bastarda inicial.** Un periodo inicial de formación a partir de *cancilleresca* original, en el que destaca la aportación de Icíar y su primera mención de *cancilleresca bastarda*. De entre todas las letras de las que se ocupa en sus obras, es la *cancilleresca* su primer y principal objetivo y a la que más espacio dedica. Es en este capítulo donde se refiere a la *cancilleresca bastarda* dedicándole una de sus láminas, mención que le otorga el mérito de ser uno de los primeros en utilizar este término, incluso antes que algunos italianos como ya se ha dicho. Respecto de la *cancilleresca bastarda* afirma tener la intención de: «...acabar de aclimatar en España la letra *bastarda* por él perfeccionada ; regularizar su enseñanza ; darle unidad para que en adelante fuese comprensible a todos, y desterrar

9 COTARELO. Op. cit. (p. 13)

10 CASANOVA. Op. cit. (fol. 12 r)

11 HONDIUS, Jodocus (1563-1612). *Theatrum artis scribendi : varia summorum nostri seculi, artificum exemplaria complectens, novem diversis linguis exarata*. Amsterdam, 1594. (ed. facs.: Miland Nieuwkoop, Holanda, 1969).

las letras viciosas e inútiles que tanto perjudicaban a la buena comunicación de las ideas [...] Requiere ser bien compasada y medida, observar la proporción y forma de una figura cuadrada que tenga casi el doble o más el largo que lo ancho».¹²

2. **Bastarda clásica.** Son Francisco Lucas, Ignacio Pérez, Juan de la Cuesta y Pedro Díaz Morante, quienes al concluir el s. XVI terminan por perfilar y definir un modelo de *bastarda* clásica con formas ya claramente diferenciadas de la *cancilleresca* original.
3. **Bastarda ‘italianizante’.** Algunos acusan a Morante de proponer una escritura *bastarda* al gusto italiano, debido principalmente a la forma de interpretar los bucles ascendentes de los caracteres.
4. **Bastarda moderna.** La influencia de las escrituras *copperplate* se deja sentir en la *bastarda española* influyendo en la aparición de las variantes ‘*pseudorredondas*’ a finales del s. XVII.
5. **Bastarda recuperada.** La reorientación preconizada por Palomares, Torio y otros, reconduce la *bastarda española* a sus valores clásicos a finales del s. XVIII.
6. **Españolas de corte anglosajón.** Durante el s. XIX se produce un nuevo influjo de la escritura inglesa produciendo algunos estilos de letra española de proporciones alejadas de las pautas clásicas.
7. **Española de los s. XIX y XX.** A pesar de la influencia anglosajona muchos autores se mantienen fieles a la pauta clásica. La mayoría de los autores de este periodo ya se refieren a la *bastarda española* simplemente como *letra española* lo que da cuenta de su aceptación mayoritaria como letra nacional. La letra española toma distancia con la *bastarda* tras producirse el cierre definitivo de los astiles superior e inferior formando un bucle que mejora notablemente la cursividad de la escritura.
8. **Española vertical.** Durante el s. XX se produce la aparición de las variantes verticales de la escritura española, aunque todavía moduladas, como la propuesta por Rufino Blanco.

12.1.7 Constantes formales en la evolución de la *bastarda española*

Podemos afirmar que en terminos generales ha existido una persistencia acerca de las proporciones, tamaños y procedimientos en el trazado de la *bastarda española*. Esta unidad de criterio en cuestiones tan importantes, es uno de los aspectos que más ha contribuido al fortalecimiento de un estilo particular. Las características formales de la *bastarda española* se mantienen estables dentro de unos límites razonables, con las variaciones lógicas surgidas del debate entre las distintas tendencias o los gustos estéticos de cada momento.

Las principales características formales distintivas de la *bastarda española* son:

1. **La pauta de la *bastarda española*.** La estructura de la pauta determina la proporción entre las partes y constituye una de las características más relevantes de cualquier estilo de escritura. La pauta de la *bastarda española* constituye uno de sus rasgos privativos y la distingue de otras escrituras, como por ejemplo la inglesa en la que los astiles son mucho

¹² ALONSO GARCÍA. Op. cit. (p. 60)

más largos, dos veces del cuerpo central de la minúscula; o de la gótica donde son mucho más cortos, entre una cuarta o una quinta parte de la altura del cuerpo.

Aunque han existido variaciones en cuanto a la denominación de sus líneas o sus espacios, podemos afirmar que la pauta tripartita de la *bastarda española* ha cambiado muy poco a lo largo del tiempo manteniéndose fiel a una estructura de tres espacios iguales: para el renglón, para los ascendentes y para los descendentes. De la pauta se da cuenta pormenorizada en el apartado 8.2, del CAPÍTULO 8. “La pauta de la escritura española y su evolución”

2. **Corpulencia de la letra.** En cuanto a la proporción entre la altura de los caracteres y el ancho del trazo que los forman, podemos decir que aunque ha existido ligeras variaciones, la *bastarda española* mantiene a lo largo del tiempo un aire de letra robusta. En el apartado 8.3.1 “Relación de proporción entre ancho del trazo y carácter” también del CAPÍTULO 8, se explica cómo esta proporción va perfeccionándose hasta encontrar su valor característico ya en el s. XVI, fijándose desde entonces entorno a una relación de $\frac{1}{8}$ del renglón.

Si la primera *cancilleresca bastarda* descrita por Iciar resultaba excesivamente tosca, con una proporción más propia de una gótica, en la que el grueso del trazo suele corresponder con una quinta parte de la altura del ojo. Con el modelo de Ignacio Pérez de 1599 la proporción de la *bastarda* se aligera estableciéndose en siete gruesos de pluma, y con un hueco interior de las letras de dos gruesos. A partir de este momento la mayoría de los autores utilizarán la proporción de un *cuerpo* de siete u ocho gruesos de la pluma. Casanova y su seguidor Diego Bueno establecen que el corte de la pluma ha de ser de un sexto para compensar que debido al sesgo el trazo grueso de las letras alcance un octavo del renglón. Espina (1753) y Patiño (1753) estipulan que el ancho sea una séptima parte del renglón.

Aunque inicialmente la altura de la letra de Iciar se define por 5 anchos de pluma y termina evolucionando hasta los 7 u 8, el ancho se establece desde un principio en 4. Por lo que evoluciona desde aquellos 5×4 hasta los 7×4 y 8×4 definitivos, manteniéndose en unos términos razonables que confieren a la letra un aire recio y robusto.

3. **El corte romo de la pluma.** La utilización constante de los mismos instrumentos de trabajo, ha contribuido de forma decisiva a la constancia en las formas de la escritura *bastarda* española, en especial en lo que se refiere a la particular distribución de los trazos gruesos y finos en los caracteres debida a la fidelidad de los maestros españoles con la pluma de ave cortada chata.
4. **El sistema de tamaños.** El temprano establecimiento de un sistema de tamaños cuya utilización persiste en el tiempo, contribuyó a la uniformidad de los modelos de escritura *bastarda* y de los métodos de enseñanza. El español es un sistema de tamaños ordenado en categorías, que establece la pauta de ‘a ocho’ como base y sirve como fundamento del aprendizaje progresivo. El método progresivo fue recomendado por la mayoría de los autores de todas las épocas y consistía comenzar a practicar el tamaño grande de la pauta de ‘a ocho’, para continuar con los más pequeños. Como explica Esteban Ximénez (1789) empezar con el tamaño grande facilitaba que los aprendices viesan con facilidad

los tres efectos de la pluma, pues en los tamaños más pequeños no se perciben con tanta claridad.¹³

El tamaño de la letra está limitado por el movimiento que pueden abarcar los dedos de forma cómoda y natural, de ahí que el mayor para uso en las escuelas fuera el de la pauta de 'a ocho', de la que surgen los demás tamaños. Tras el análisis de los artes de escribir podemos deducir que los tamaños de letra tienen más que ver con la tradición que con una cadencia matemática lógica. Fue la costumbre la que hizo que con el tiempo se acabaran generalizando algunos de estos tamaños. De todo ello se da cuenta pormenorizada en el apartado 8.1 "El tamaño de la escritura" del CAPÍTULO 8.

5. **Inclinación moderada.** El grado exacto de inclinación no es crítico en la definición de la letra bastarda, mientras no se rebasen ciertos límites. El margen ha oscilado entre los ligeros 8 ó 9 grados que estableció Iciar siguiendo a los autores italianos para la *cancillerresca* original y los extremados 45° que llegó a proponer Alverá Delgrás en el s. XIX, amparándose en la incierta teoría de que cuanto más inclinada es una escritura más fácil y cómodo resulta su trazado. A partir de estas cantidades la inclinación empieza a ser más propia de las escrituras *copperplate* que pueden incluso llegar a superar los 50°. Incluso la variante vertical de la letra española propuesta en el s. XX, conserva los demás atributos esenciales de la letra española, como la modulación o la proporción, con lo que logra que no se produzca un alejamiento excesivo del modelo inclinado.

En el apartado 6.2.6 del CAPÍTULO 6 "La inclinación de la escritura" se analiza cómo el caído de la *bastarda española* se ha movido en un discreto arco hasta situarse en torno a una media de 22,5°.

4. **Sistema propio de enlaces.** En el apartado 6.2.5 "El encadenamiento de las letras" del CAPÍTULO 6 se analiza los pormenores del mecanismo de trabado de las letras que fue mejorado progresivamente desde el primer sistema de Lucas, pasando por el decisivo de Morante, hasta los de Torío, Iturzaeta o Rufino Blanco. Como afirmó Iturzaeta, un buen sistema de ligado consiste en comenzar a formar una letra en el mismo punto donde concluye la anterior, sin levantar la pluma ni alterar la buena forma entre ambas.¹⁴ Es Pedro Díaz Morante quien propone por primera vez en 1615 una fórmula sistemática y eficaz para la trabazón de la escritura *bastarda española*, rompiendo con el «arte antigua de las letras sin trabar»¹⁵ por considerar que es mejor aprender a trabar con un método ordenado, pues en la calle con las prisas, se hará de todas formas. El desarrollo de la ligazón contribuyó al éxito de la *bastarda* entre los pendolistas y escribanos profesionales y contribuyó a la desaparición de la *procesal encadenada* y al olvido progresivo de la *redonda* por no poseer un sistema de trabado similar.¹⁶ El más complejo y preciso sistema de ligado es el propuesto por Iturzaeta en 1827 con su método de aprendizaje de la escritura basado en las reglas y se basa en el principio general de la velocidad, y busca no tener que levantar la pluma para formar la letra siguiente.

¹³ BUENO. Op. cit. (p. 32)

¹⁴ ITURZAETA. *Caligrafía para los niños...* Op. cit. (p. 13)

¹⁵ MORANTE. *Segunda parte...* Op. cit. (fol. 27 v.)

¹⁶ ALCÁZAR. Op. cit. (p. 78)

12.2 LA ENSEÑANZA DE LA ESCRITURA EN ESPAÑA

H2. *¿Cómo se ha enseñado la caligrafía en España en las distintas épocas del periodo estudiado?*

A partir de la segunda premisa inicial de cómo se ha enseñado la caligrafía, las descripciones aparecidas en los manuales nos han permitido adquirir una visión precisa de cómo se ha enseñado a escribir, cómo se organizaban las aulas, así como de otros aspectos relacionados con la tarea del maestro, como sus estructura gremiales o los sistemas de acceso a la profesión; y finalmente también conocer cuáles han sido los materiales y técnicas empleados en dicha enseñanza.

El ejercicio de la enseñanza de la escritura en España pasó desde un estado de regulación débil hasta quedar sometida al fuerte corporativismo del gremio de maestros. Dicha situación pudo favorecer la cohesión del proyecto caligráfico nacional y el mantenimiento del ideal patriótico en cuanto a caligrafía se refiere; sin embargo, haber estado dominada durante tanto tiempo la enseñanza de la escritura por una estructura gremial arcaica y conservadora, poco permeable a las innovaciones didácticas, ha podido influir negativamente en el desarrollo pedagógico de las estructuras educativas, que no muestran un avance significativo hasta que los ilustrados acaban con el lastre de la estructura gremial de la enseñanza.

Uno de los aspectos que han quedado patentes en el presente estudio, convirtiéndose en una constante en la Historia de la Educación española, es la pertinaz insatisfacción de los maestros acerca de su condición, de la baja consideración social que padecen quienes ejercen este oficio y el desdén de las autoridades por prestar a la enseñanza de las primeras letras la dedicación y el esfuerzo que requerirían por ser una cuestión de primer orden. Acerca de esta insatisfacción tanto Ignacio Pérez en el s. XVI, José de Casanova en el XVII o Francisco Palomares en el XVIII manifiestan en sus obras quejas muy similares que a pesar del paso del tiempo parecen no ir mejorando.¹⁷

Los CAPÍTULOS 1 al 5 de la tesis ofrecen un recorrido por las cuestiones más relevantes acerca de la enseñanza de la caligrafía en cada uno de los siglos del periodo estudiado.

12.2.1 Métodos y procedimientos en la enseñanza de la caligrafía en España

El siguiente objetivo consistió en reseñar y comparar cuáles han sido los distintos métodos y procedimientos que se han utilizado en la enseñanza de la escritura en España a lo largo del periodo de estudio. Sin embargo, conviene recordar en este punto que como quedó patente en el planteamiento inicial, las cuestiones de naturaleza estrictamente pedagógica no son el objetivo principal de este estudio al ser más propias de otros ámbitos de la ciencia donde ya han sido suficientemente tratadas. Por ello la intención de este trabajo ha sido centrarse en destacar las muchas y variadas innovaciones introducidas por los maestros españoles en los aspectos técnicos y formales de la enseñanza de la escritura, que han sido muchas y variadas; sin embargo podemos afirmar

¹⁷ Ver en la p. 50, la descripción, que hace José de Casanova acerca de la situación de la enseñanza de primeras letras en la España de 1650 y la comparación que establece con otros países de nuestro entorno. CASANOVA, Joseph de. Op. cit. (fol. 4r)

también que algunos de los métodos y sistemas didácticos de aprendizaje carecen de erudición, del aval de la ciencia y en algunos casos de la probada experimentación.

Todos los autores de Artes de Escribir creyeron haber encontrado el método de aprendizaje definitivo, derrochando grandes dosis de energía en ensalzar los méritos de sus maestros y de su propio sistema, que solían considerar superior a los de sus precedentes, denostando los trabajos que no eran de su agrado y en estériles diatribas con sus adversarios. Ser partidario de uno u otro método de aprendizaje, de una letra más o menos estrecha o de un grado más o menos en la inclinación, podía encender la chispa de una encarnizada diatriba dialéctica. Quizá la polémica más encendida fue la que tuvo lugar durante más de una centuria y que enfrentó a los partidarios del aprendizaje de la escritura a través de la imitación de muestras con los del aprendizaje a través de las reglas, asunto que se describe con detalle en el apartado 11.6.1.

Estas disputas sin embargo dotaron a la escuela caligráfica española del debate necesario para su desarrollo contribuyendo de manera muy eficaz al progreso y perfeccionamiento de la escritura. A lo largo del CAPÍTULO 11 se describen los asuntos relacionados con el gobierno de las escuelas como son: “Aprender sin maestro, cuándo aprender, cuánto se tarda en aprender, la conveniencia de aprender a leer y escribir simultáneamente, la admisión de los alumnos, el sistema de iguales, la jornada escolar, la organización de la clase y la disciplina y finalmente aspectos relacionados con la metodología de enseñanza de la escritura con asuntos como los ejercicios preliminares o los métodos de aprendizaje progresivo.

Algunos de los siguientes procedimientos son constantes en la metodología de la enseñanza española de la caligrafía, ofrecida por la mayoría de los manuales de escritura españoles:

1. La aplicación de los métodos de la enseñanza mutua, que se utilizó de manera constante en España durante mucho tiempo y fue descrita por autores del s. XVII como el hermano Ortiz y su particular fórmula de organización de las clases en decurias y decuriones, anticipándose al auge que adquirieron estos métodos en la Inglaterra del s. XIX. Acerca de este asunto se da cuenta en el apartado 11.5.
2. La utilización de métodos basados en el principio del aprendizaje progresivo resulta común a todos los autores de tratados desde Icár en adelante. Unos están basados en la disminución progresiva de los tamaños de la escritura y más adelante en creciente complejidad de los principios radicales, todo ello desarrollado en el apartado 11.6.
3. Una concepción moderna de la disciplina que lleva a la gran mayoría de los autores a rechazar los castigos físicos, siendo reemplazados por fórmulas más constructivas a través de la aplicación de sistemas de corrección coherentes y organizados basados en el estímulo y la recompensa.
4. La utilización de ejercicios preliminares al aprendizaje y práctica de la escritura. Tanto aquellos destinados para que los discípulos recién llegados pudieran familiarizarse con las letras, como el propuesto por Icár, el juego de la rueda de Fr. Luis de Olod o la utilización de seguidores; así como los ejercicios destinados a soltar y desentumecer la mano del discípulo antes de la práctica caligráfica.
5. Merecen especial atención las reflexiones de los distintos autores acerca de las consideraciones ergonómicas de la práctica caligráfica que se describen en el apartado 11.7.

6. Una concepción moderna del aprendizaje que nos muestra a una gran mayoría de los autores sensibles al reconocimiento de la diversidad de cada discípulo, proponiendo sistemas que permiten el aprendizaje a los alumnos de distintas capacidades intelectuales, así como de las diferencias físicas con el reconocimiento de la diferente corpulencia de los alumnos proponiendo la necesaria adaptación de bancos y mesas a su tamaño; y finalmente son muchos los autores que reconocen, aprueban e incluso fomentan la aparición de rasgos personales en la escritura de cada uno.
7. Finalmente reconocer la aportación de Varela al acervo caligráfico español de su tratado de caligrafía para zurdos.

12.2.2 Los materiales de la escritura en España. Inventario

Era también intención de este trabajo confeccionar un inventario de la gama variada de instrumentos, artilugios, técnicas y materiales que se han empleado en la práctica de la escritura y su enseñanza en España. Siendo este uno de los aspectos relacionados con la práctica de la escritura que han sido menos estudiados y donde los Artes de Escribir pueden aportar más luz. Por ‘recado de escribir’ se entendía en tiempos de la pluma, el conjunto de instrumentos necesarios para la práctica de la escritura. En el CAPÍTULO 10 “El recado de escribir. Los instrumentos y materiales de la escritura” se hace una revisión pormenorizada de todos aquellos instrumentos descritos en los manuales y que fueron comunes en el recado de escribir de los escribanos españoles y en la enseñanza de la escritura en España:

1. Material auxiliar como compás, regla, lapicero, ‘glasa’, salvadera, &c.
2. Los soportes de la escritura como el pergamino, el papel de escribir, el papel negro, la pizarra, &c.
3. Los distintos tipos de plumas de distintos materiales.
4. El detalle en la descripción de las plumas de ave y su preparación y corte.
5. La tinta de escribir sus distintas formulaciones e ingredientes que están compendiadas en el *cuadro* 5; y los distintos tipos de tinteros y los materiales de su fabricación.
6. Los distintos sistemas y artilugios que sirvieron de apoyo para la creación de la pauta: las pautas de cuerdas, las pautas picadas o cisqueros, las pautas en relieve, las falsas reglas o falsillas, los ‘seguideros’ y las muestras impresas.

12.3 EL CORPUS TEÓRICO DE LA ESCUELA CALIGRÁFICA ESPAÑOLA

12.3.1 Estilo y contenido de los artes de escribir españoles

El tercero de los empeños de este estudio tenía como objetivo el estudio de los Artes de Escribir como género bibliográfico, no para elaborar un repertorio bibliográfico exhaustivo y pormenorizado, que ya han realizado otros como Emilio Cotarelo, —o recientemente y respecto del Siglo de Oro español— Ana Martínez Pereira; sino que el presente trabajo utiliza los artes de escribir españoles en primer lugar como fuente de información primaria para realizar un seguimiento de los distintos modelos de escritura propuestos por los principales autores de la escuela caligráfica española y la forma en la fueron enseñados a través de los siglos.

De la hipótesis inicial acerca de si era cierta la existencia de un estilo de escritura nacional de uso mayoritario en el ámbito español a lo largo del periodo estudiado, se derivan una serie de preguntas como: ¿Cómo saberlo? La respuesta a esta pregunta ha constituido la espina dorsal de este trabajo y no es otra que a partir de los testimonios de los artes de escribir o manuales de escritura: las fuentes primarias. ¿Existen suficientes manuales en el periodo estudiado como para permitir una perspectiva completa del fenómeno? ¿Cuántos manuales son? ¿De qué contenidos se ocupan? En el periodo estudiado entre los s. XVI al XX se han publicado en España casi un centenar de artes de escribir, entre los que se encuentran desde tratados exhaustivos impresos y también algunos manuscritos, obras menores, opúsculos y álbumes de láminas sin texto. La mayoría de los manuales de escritura fueron concebidos sobre la base del conocimiento de los trabajos precedentes formando parte de un flujo de conocimiento que fue acumulándose dando lugar a un nutrido corpus teórico que es acervo y aval de la solidez de la escuela española de caligrafía.

En segundo lugar, tras analizar la variedad de sus contenidos y las diferencias en sus estilos, podemos afirmar que los hay de estilos muy variados, que van desde los de carácter didáctico, reconocibles por el tono repetitivo y monótono que rememora el estilo machacón de las aulas, como el de Juan de la Cuesta o los que se decantan por la fórmula del diálogo para facilitar la memorización de sus preceptos, como el de Pedro Madariaga de 1565. Existen también los de tono erudito, cuyo exceso retórico no hace ninguna concesión a la claridad, como el de Francisco Lucas de 1570. Otros tratan de ofrecer un carácter más riguroso asentándose sobre sólidas pautas científicas como el de Aznar de Polanco y finalmente los de vocación enciclopédica que tratan de abarcar copiosos contenidos de muy variada índole.

Sin embargo podemos decir que existe un tono que impregna en mayor o menor medida la práctica totalidad de los tratados de escritura y no es otro que el cariz religioso de los textos que reflejan el mayoritario y constante influjo de la religión católica en la enseñanza española de todas las épocas, hay que recordar aquí, como se señala en otro apartado de estas conclusiones, la condición mayoritaria de religiosos de muchos de los autores.

El contenido de los tratados se aborda detenidamente a lo largo del CAPÍTULO 6 donde se hace un recorrido por las distintas áreas de conocimiento que pueden tener cabida en los artes de escribir y que abarcan materias como: la historia de la escritura, los repertorios de estilos, las reglas de formación de los caracteres, los fundamentos geométricos y teóricos de la escritura; las materias que se ocupan de la corrección de la escritura como la ortología y la ortografía; la

grafología y todos aquellos aspectos relacionados con el peritaje de la escritura; las técnicas y materiales utilizados en el arte de escribir, incluidas algunas técnicas exóticas de escritura secreta; y otros contenidos entre los que podían caber también disciplinas como la aritmética o la historia sagrada. Este gran abanico de materias distintas se debe en gran medida a que los artes de escribir fueron durante mucho tiempo el único libro que hubo en las escuelas.

A pesar de haber sido el vehículo de transmisión de los saberes más importantes de la Humanidad y cultivada con esmero durante siglos, a la caligrafía no se le ha reconocido el rango de disciplina, ni mucho menos de ciencia. Tampoco fue considerada la caligrafía como una de las bellas artes, por la creencia de que por repetir de forma sistemática los modelos de escritura consistía sólo en destreza manual y carecía de la impronta creativa de las demás artes. Sin embargo los autores de artes de escribir se ocuparon de dotar a la escritura de una teoría sólida y precisa donde se detallan los aspectos formales de la escritura, hasta conformar un corpus teórico nada desdeñable.

Es en el CAPÍTULO 6 “La teoría del arte de escribir” donde se abordan asuntos como la definición de la escritura, el concepto de ‘cursividad’ u otros aspectos más técnicos como el encadenado de las letras, la inclinación de la escritura o los trazos de la pluma.

12.3.2 La actividad caligráfica española, naturaleza y origen de los autores

Una de las conclusiones que pueden extraerse de este estudio es que a lo largo de este periodo de cuatro centurias pueden encontrarse calígrafos procedentes de todas las partes de España que se ocuparon de la *bastarda española*. Los focos de concentración de la actividad caligráfica tienen relación directa —como en cualquier otra esfera— con la importancia económica, social y cultural de los principales núcleos de población.

Los principales centros de actividad caligráfica son: La ciudad de Sevilla debido a su atractivo debida a la actividad económica derivada del comercio de Indias, Toledo por el prestigio del antiguo esplendor cultural, Zaragoza como capital del Reino de Aragón, Barcelona como centro económico y cultural del Mediterráneo, Madrid por el establecimiento de la corte y Vizcaya como resultado de una larga tradición gremial de escribanos. De todos ellos es Madrid el lugar que más actividad concentra en relación con la escritura, especialmente a partir del establecimiento de la capitalidad del reino, cuando muchos de escribanos y maestros —a pesar de proceder de lugares más o menos remotos— acabaron por recabar en esta villa atraídos por las mayores oportunidades que ofrecía la corte.

Muchos de los autores hacen referencia a un interesante fenómeno que consiste en la acumulación de escribanos procedentes de las provincias vascongadas, entre los que destacan algunos de los más notables como Iciar o Madariaga. Las cancillerías imperiales estuvieron repletas de secretarios procedentes de estas tierras que —como ocurre en algunas zonas con otros oficios— encontraron en esta actividad una tradición que se perpetuó de padres ahijos por varias generaciones. Uno de los que mejor explica este fenómeno es Fr. Luis de Olod¹⁸ que en 1766 reflexiona acerca de la superior estimación que se tenía en España de los maestros y escribanos vizcaínos, que se debía no sólo por ser tradicional en aquellas regiones dedicarse a la enseñanza de la caligrafía y

18 OLOD. Op. cit. (p. 106)

por ser la tierra de Iciar el inventor de la letra *bastarda* española, sino que va más allá estableciendo una relación directa entre la prosperidad de las élites vascas y la mayor atención a la enseñanza en aquellas tierras: «Si los Navarros y Vizcaínos logran tener los mas peritos Maestros de España, y sus Patricios consiguen por la destreza de sus plumas tan crecidas rentas , honores y empleos , no es por otro motivo, sino la mucha estimación, y honra que hacen de los Profesores del Arte de Escribir , manteniéndolos con grande decencia de los diezmos de la Iglesia y propios del Comun ; y esto mismo lograrían los demás Pueblos, que apreciasesen, y dotasen bien los Maestros.»¹⁹

Respecto de la distribución de la producción caligráfica en España se recomienda ver el compendio del *cuadro 6*.

La condición religiosa de los autores. En relación a presencia de la religión en la enseñanza de la caligrafía podemos concluir que aunque no es mayoritaria la condición religiosa de los autores de tratados de caligrafía españoles, sí es notable el sustrato religioso que se observa en los manuales de escritura, parejo al peso de la Iglesia Católica y en especial de las órdenes religiosas, en la enseñanza de primeras letras en España.

Como pudo verse en los CAPÍTULOS 1 y 2 dos han sido las principales órdenes religiosas dedicadas a la enseñanza, en primer lugar la Compañía de Jesús, dedicada casi por completo a la actividad docente desde sus orígenes, cuidó particularmente la enseñanza de la escritura fundiendo teoría y práctica. El mejor ejemplo del interés de los jesuitas por la escritura es una de las obras más citada en este trabajo, el manual del hermano Lorenzo Ortiz *El maestro de escribir...* publicado en Venecia en 1696. El creciente prestigio docente de la Compañía de Jesús hizo que no dejara de expandirse hasta el s. XVIII y acabase convirtiéndose en una de las principales referencias europeas en cuanto a educación se refiere.

Junto a los jesuitas, otra de las más importantes congregaciones religiosas dedicadas a la enseñanza fueron las Escuelas Pías, que se establecieron en España hasta finales del s. XVII y llegaron a adquirir gran relevancia en el s. XVIII tras de la expulsión de sus competidores jesuitas. Los *escolapios* o *piaristas* en sus comienzos practicaron y difundieron la escritura *pseudo-redonda* hasta la restauración caligráfica de Palomares, siendo a partir de entonces los garantes de una escritura *bastarda española* de la mejor factura. Entre los escolapios más influyentes con respecto a la enseñanza de la escritura destacan algunos autores más referidos en el presente trabajo. Uno de ellos es el P. Felipe Scío que publicó su *Método uniforme para las escuelas...* en 1780 con muestras del P. Juan Bautista Cortés, el maestro de Torío P. Juan Antonio Rodríguez, el P. Merino de Jesucristo, autor de un celeberrimo tratado de paleografía y el P. Santiago Delgado que llegó a ser director de las Escuelas Pías y publicó varias cartillas y artes de escribir.

Algunos de los autores seculares de manuales han pertenecido como alumnos a algunas de estas órdenes religiosas, como los escolapios Torcuato Torío de la Riva y Gabriel Fernández Patiño²⁰ que publicaron sendos tratados de escritura, aunque de orientación muy diferente.

19 OLOD. Op. cit. (p. 12)

20 PATIÑO. Op. cit.

12.3.3 Aportación de los maestros calígrafos a la ortografía española

Como ya se ha mencionado anteriormente, para los autores de los primeros Artes de Escribir la ortografía es tan sólo un aspecto más de la formación de los caracteres y el aprendizaje de la escritura; sin embargo, es justo reconocer la aportación de los autores de manuales de escritura que junto a los impresores y lingüistas contribuyeron a establecer un modelo ortográfico único, objetivo que culminaría en el s. XIX la Academia Española de la Lengua.

Sus aportaciones más significativas, son las referidas al uso de las mayúsculas, con una pauta muy similar a la que sigue vigente hoy en día, la puntuación que comienza a fijarse desde Iciar con la regulación del uso de la *Diastole* [], la *Comma* [,], *Colum* [:], *Parenthesís* [()], *Nota Interrogationis* [?] y el *Punctum Clausulare* [.], la contribución a la desaparición de algunos signos dobles como la doble [ss] o la [ç]. Contribuyen a disipar las dudas respecto de la alternancia entre el uso de algunas parejas de caracteres como [u, v] y [j, x], la justificación y la partición de palabras al final del renglón, todo ello se recoge en el CAPÍTULO 9 “Aportación de los maestros calígrafos a la evolución de la ortografía española”.

12.4 NUEVAS RUTAS PARA LA INVESTIGACIÓN

Desde los caminos abiertos en el desarrollo de esta investigación se abren nuevas rutas hacia espacios de conocimiento en relación con los aspectos formales de la letra, que no han podido abordarse, bien por sobrepasar los límites razonables del estudio o por desbordar la unidad temática del mismo. Algunas de estas vías de ampliación de conocimiento deberían ser las propuestas a continuación.

En primer lugar una de estas vías tiene relación con uno de los aspectos tocados tangencialmente en esta tesis y consistiría en el estudio de la forma en que los maestros calígrafos de las distintas épocas han ejercido las labores de peritaje y cotejo de firmas en los tribunales de justicia y el análisis y compilación de la bibliografía especializada en la ciencia que da soporte a esta actividad: la grafología, una ciencia que aunque tiene a la escritura como objeto principal, pertenece a otros campos del conocimiento.

12.4.1 El redescubrimiento de la caligrafía

Uno de los últimos objetivos propuestos al comienzo del trabajo consistía en averiguar hasta dónde alcanza la vigencia en el uso de la escritura *bastarda española* y cuál es su situación presente. Como puede observar cualquiera, en los tiempos que corren la gran mayoría de la escritura se produce a partir de un teclado y la escritura manual tiene carácter excepcional y utilitario; por lo que más allá de un cuidado mínimo que garantice la legibilidad, el interés por la calidad de letra de mano es prácticamente inexistente. La revisión del fenómeno caligráfico en el último siglo nos

ha permitido constatar una tendencia general al olvido progresivo de la buena forma caligráfica, hasta terminar desapareciendo por la imposición de los estilos funcionales como la *escritura vertical* y la *script*. Debido a lo cuál la mayoría de la gente de las actuales generaciones ha aprendido a escribir en este “estilo sin estilo” y para quien la caligrafía tradicional es tan sólo un vestigio de tiempos pasados y una evocación de la escritura de sus abuelos, por lo que podemos afirmar con rotundidad que la caligrafía ha desaparecido por completo de la escritura corriente.

Sin embargo en algunos ámbitos de la cultura ha renacido el interés por la caligrafía. Uno de ellos es el campo del diseño gráfico donde asistimos a un interés creciente por los aspectos relacionados con letra en general que se refleja en la proliferación de ensayos y manuales publicados en los últimos años relacionados con la letra de molde. Como consecuencia de esta fascinación, muchos diseñadores gráficos se han interesado por el origen de los caracteres descubriendo la letra caligráfica. Lo que desemboca en un incremento también de la publicación de textos y la organización de cursos, exposiciones o eventos relacionados con la caligrafía. Además en el ámbito académico del diseño gráfico muchos docentes utilizan de nuevo la práctica caligráfica como recurso eficaz para el aprendizaje de la tipografía, pues sólo a través de este tipo de práctica los estudiantes logran comprender de manera consistente la verdadera naturaleza de la letra y su relación con los procesos artísticos, culturales, sociales de cada época. Un estudio monográfico de carácter pedagógico que recogiese las conclusiones didácticas de una experiencia práctica de esta naturaleza podría ser de gran utilidad para la comunidad educativa.

Existe también un nuevo y sorprendente interés por algunos aspectos de la caligrafía en ámbitos relacionados con la llamada cultura urbana. Muchos artistas callejeros que practicaban el grafiti están comenzando a interesarse por la caligrafía tradicional buscando en ella la solvencia teórica de la que adolecían hasta ahora sus trabajos. De entre todos los estilos caligráficos son los caracteres góticos, en sus variantes más barrocas, los que les interesan en mayor medida. A partir de modelos históricos construyen versiones heterodoxas con resultados muy llamativos. El instrumental utilizado es de variada índole de acuerdo al tamaño de los trabajos producidos, pero en general sigue la pauta tradicional de lograr la modulación de los astas de los caracteres a través de la angulación del instrumento.²¹

Estos nuevos usos de la caligrafía, al quedar fuera del ámbito de la escritura corriente se alejan de los planteamientos iniciales y desbordan los límites de este trabajo, pero serían merecedores de un estudio detallado que arrojar luz sobre esta nueva forma de entender el hecho caligráfico y compendiase este tipo de iniciativas caligráficas en el panorama mundial.

12.4.2 Los estilos de adorno en la caligrafía española

Otro de los espacios que se abre a la luz en el desarrollo de este estudio ofrece materia suficiente como para constituir un trabajo de envergadura y consistiría en el estudio de los estilos denominados “de adorno” que aparecen en la mayoría de los artes de escribir estudiados y que se describen también, pero de forma apresurada, a lo largo de este texto; estilos de letra como la *grifa*, la *redonda de libros*, la *gótica*, la *latina*, la *romanilla* y el resto de estilos decorados.

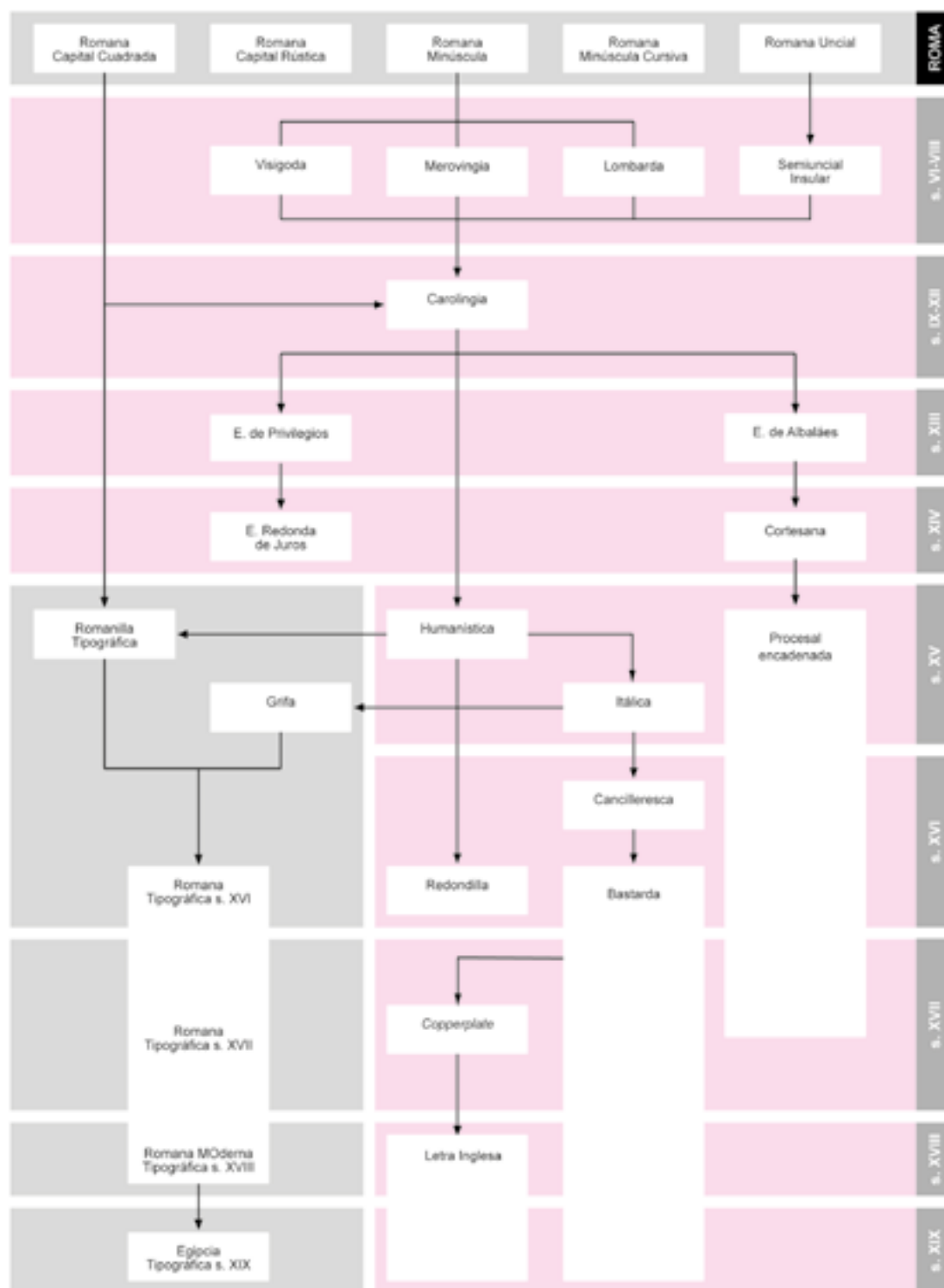
21 Vid. <http://www.calligraffiti.nl>

Esta nueva veta para investigación completaría lo abarcado por este trabajo para la *bastarda* y sus premisas iniciales podrían ser las siguientes:

- Cuáles son las variantes de adorno preferidas por los calígrafos de las distintas épocas.
- Cuáles son los usos concretos de cada uno de estos estilos.
- Qué tipo de documentos servían de soporte a de este tipo de letras, como los libros de iglesia o trabajos de *ephemera* como tarjetas de visita, carteles, diplomas, &c.
- Qué combinaciones de estilos se consideraban más adecuadas para cada uno de este tipo de documentos.
- Cuál era naturaleza de la decoración que les acompañaba.

Una de estas líneas de trabajo tendría que ver con el fundamento geométrico de las letras y se ocuparía de establecer las proporciones y medidas de los caracteres de algunos de estos estilos. En este sentido sería especialmente interesante un buen trabajo que se ocupase de manera monográfica de la *romana capital cuadrada*, *sepulcral*, simplemente *latina* como la denominaron la mayoría de los maestros calígrafos españoles. Aunque existen numerosos tratados clásicos acerca de la medida y proporción de las letras *latinas*, algunos de ellos mencionados en este texto como los de Durero, Tory o el manual del español Assensio y Mejorada, se echa en falta un estudio panorámico que ofrezca un recorrido por la historia del arte y la tipografía recogiendo y compilando las distintas formulaciones que se han hecho de esta letra a lo largo de la historia.

ANEXOS



Cuadro 6 Esquema evolutivo de los estilos de escritura. (La zona gris de abajo a la izquierda se corresponde con la letra de molde)

			<i>Cancilleresa</i>	<i>Bastarda</i>	<i>Bastarda Moderna</i>	<i>Escritura Española</i>	<i>Italienne</i>	<i>Gótica de Textura</i>	<i>Fraktur</i>	<i>Schwabacher</i>	<i>Redonda de Libros</i>	<i>Redondilla</i>	<i>Escritura Vertical</i>	<i>Copperplate</i>	<i>Script</i>
Ámbito geográfico de uso	España		♦	♦	♦	♦		♦			♦		♦		♦
	Italia		♦		♦			♦			♦		♦		♦
	Francia		♦	♦	♦			♦			♦				♦
	Alemania							♦	♦	♦					♦
	Holanda						♦	♦						♦	♦
	Inglaterra						♦	♦					♦	♦	♦
	América						♦	♦					♦		♦
Relación ancho trazo/ altura del carácter	Letra robusta	+				♦		♦	♦	♦	♦				
		0	♦	♦								♦			
	Letra esbelta	—			♦		♦						♦	♦	♦
Uso	Cursiva		♦	♦	♦	♦	♦					♦	♦	♦	
	Formada							♦	♦	♦	♦				♦
Cursividad	Vertical							♦	♦	♦	♦	♦	♦		♦
	Inclinada		♦	♦	♦	♦	♦							♦	
Angulosidad del trazo	Pronunciado	+	♦					♦	♦						
		0		♦		♦				♦		♦			
	Suave	—			♦		♦						♦	♦	♦
Tamaño del ojo	Grande	+						♦	♦	♦	♦				
		0	♦	♦		♦						♦			♦
	Pequeño	—			♦		♦						♦	♦	
Corte de la pluma	Cuadrada	+	♦	♦		♦		♦	♦	♦	♦	♦			
		0			♦		♦								♦
	Puntiaguda	—											♦	♦	
Inclinación	Vertical	0°						♦	♦	♦	♦	♦	♦		♦
		5°	♦	♦	♦										
		10°	♦	♦	♦										
		15°	♦	♦	♦	♦									
		20°	♦	♦		♦	♦								
		25°		♦		♦	♦								
		30°		♦		♦	♦							♦	
		35°				♦	♦							♦	
		40°					♦							♦	
	Inclinada	45°					♦							♦	
Bucles	Cerrados				♦	♦	♦					♦	♦	♦	♦
	Abiertos		♦	♦	♦			♦	♦	♦	♦				♦
Remates	SI														
	NO				♦										

Cuadro 7 Características formales de los distintos tipos de escritura.

Datos del autor					
	Autor	Fechas de nac y muerte	Lugar de procedencia	Lugares de trabajo	Dignidad Orden
XVI	Andrés Flórez				Fr. Orden de Sto. Domingo
	Juan de Iciar	1522	Durango, Vizcaya	Italia, Zaragoza	
	Pedro Madariaga	1537?	Arratia, Vizcaya	Génova, Milán Roma, Zaragoza, Valencia	
	Francisco Lucas		Sevilla	Toledo	
	Juan de Sarabia	s. XVI	Sevilla	Sevilla	
	Andrés Brun	¿1552?	¿aragonés?	Zaragoza	
	Juan de la Cuesta		Valdenulo, Guadalajara	Alcalá de Henares	
	Ignacio Pérez	1574-1609	Madrid	Madrid	
XVII	Pedro Flórez		Loranca, Toledo	Madrid	P. Jesuita
	Pedro Díaz Morante	h. 1565	Toledo (con orígenes en Aguilar de Campóo)	Toledo, Madrid Plazuela del Ángel	
	Felipe de Zavala	1580?-1661	Salinas, Guipúzcoa	Madrid	
	José de Casanova	1613-1692	Magallón, Zaragoza	Valladolid, Madrid	
	Juan de Palafox				
	Diego Bueno	1646	Miranda de Arga, Navarra	Zaragoza, en el Coso	
	Blas Antonio de Zavallos		Cantabria	Madrid, Barrio de la Merced	
	Lorenzo Ortiz	1630/32-1698	Sevilla	Sevilla, Lima, Cádiz	H. Jesuita
XVIII	Aznar de Polanco	1663	Móstoles, Madrid	Madrid, Calle de la Zarza	Militar
	Gabriel Fdez. Patiño	1711	Rincón de Soto, La Rioja	Vallecas, Madrid	Alumno escolapio
	Luis de Olod	1716	¿Olot?	Figueras, Barcelona	Fr. Capuchino
	Fco. J. de S. Palomares	1728-1793	Toledo	Madrid	
	José de Anduaga	1751-1822	Madrid	Londres, Madrid	
	Estevan Ximénez			Madrid	P.
	Domingo Servidori	1724.1790	Roma	Roma, Madrid	Abate
	José Balbuena y Pérez				
	Pedro Paredes			Alicante	

Cuadro 8 a Resumen de Artes de Escribir y sus autores.

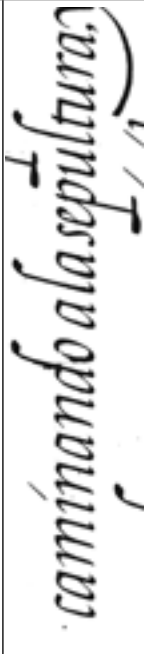
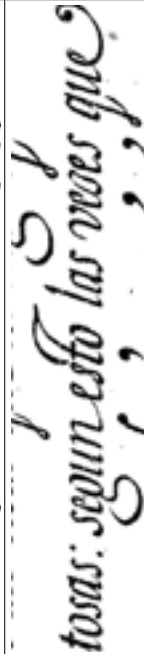
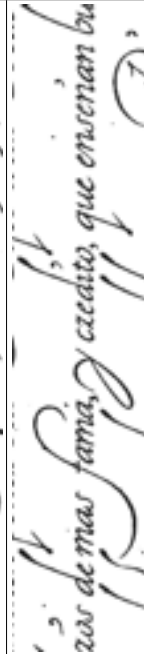
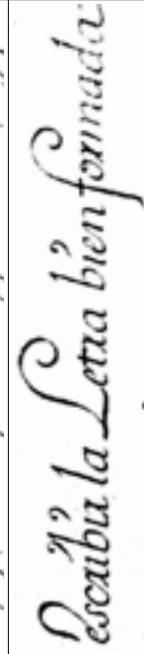
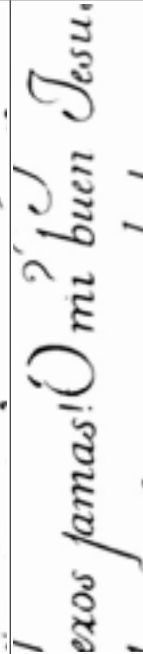
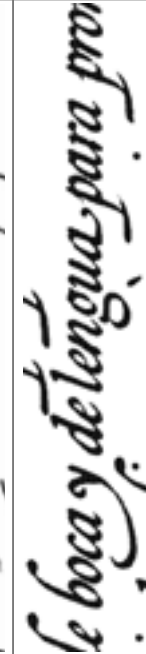
Datos de la obra								
Título	Lugar y fecha de publicación	Formato	Págs. de texto	Lams.	Letra	Otros contenidos	Diálogo	
<i>Arte para bien leer y escribir en romance castellano</i>	Valladolid	1552	8º	16	No			
<i>Recopilación Subtilísima...</i>	Zaragoza	1548		134	59			
<i>Honra de escrivanos</i>	Valencia	1565 1777	8º	293			D.	
<i>Arte de escreuir...</i>	Madrid	1570	8º	95	54			
								Elogiado por Morante
<i>El modo y orden que se ha de tener para saber bien escreuir</i>	Zaragoza	1583						Manuscrito
<i>Libro y tratado para enseñar a leer y a escriuir...</i>	Alcalá	1589	4º	145	6	Cartilla silabario		
<i>Arte de Escribir.</i>	Madrid	1599	4º a.	32	56			Grabó sus propias muestras
<i>Methodo del Arte de Escribir...</i>	Madrid	1614						
<i>Arte de escreuir... 2ª, 3ª y 4ª</i>	Madrid	1624 1629 1631	8º a.	56 83 111	22 28 28			
<i>Introducción nueva del arte de escrevir...</i>	Madrid	1634						
<i>Primera parte del Arte de escribir todas formas de letras.</i>	Madrid	1650	Fol.	69	12	Vida de S. Casiano		
<i>Breve tratado de escribir bien...</i>	Madrid	1662						
<i>Arte nuevo de enseñar a leer, escribir, y contar...</i>	Zaragoza	1690	4º	76	15	Pseudo	Arte de contar	
<i>Libro histórico y moral sobre el origen y excelencias...</i>	Madrid	1692	8º	350	No		Vida de S. Casiano Datos Congregación	
<i>El Maestro de escrevir...</i>	Venecia	1696	4º	130	34		Examen de maestro. Arte de inventar letras	
<i>Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos...</i>	Madrid	1719	8º	165	41		Cotejo firmas	
<i>Origen de las ciencias, arte nuevo de leer...</i>	Madrid	1753	8º	123	5	pseudo		
<i>Tratado del origen y arte de escribir bien.</i>	Gerona	1766	4º+	136	22			
<i>Arte nueva de escribir inventada por el insigne maestro...</i>	Madrid	1776	4º	136	40			
<i>Arte de escribir por reglas y sin muestras...</i>	Madrid	1781	4º	200	99			Discípulo de Servidori
<i>Arte de escribir.</i>	Madrid	1789	fol.	55	16	Bastarda magistral		Discípulo de Palomares
<i>Reflexiones sobre la verdadera Arte de escribir.</i>	Madrid	1789	fol.	293		Pseudo-inglesa	Da cuenta de 155 calígrafos	No ofrece muestras propias
<i>Arte Nuevo de enseñar niños, y vasallos a leer, escribir...</i>	Santiago	1791	8º	312	1		Aritmética	D. La lámina se vendía aparte
<i>Instrucciones prácticas en el arte de escribir...</i>	Teruel	1792	fol.	8	15	Pseudo		D.

Datos del autor						
	Autor	Fechas de nacimiento y muerte	Lugar de procedencia	Lugares de trabajo	Dignidad	Orden
XVIII	Juan Rubel y Vidal			Barcelona		
	Torío de la Riva	1759-1820	Villaturde, Palencia	Valladolid, Madrid		Alumno escolapio
	José García de Moya	1635-1682	Valladolid	Madrid, Plaza Mayor		
	J. M. García de Moya		Valladolid	Madrid, Red de San Luis		
	Antonio Espina				Fr.	Religioso calzado
	Santiago Delgado	1763	Madrid	Madrid, Escuelas Pías Lavapiés	P.	Escolapio
	Bruno Gómez	1778	Zaragoza	Zaragoza	Coronel	Militar
	Vicente Naharro	1750-1823	Tobed, Zaragoza	Zaragoza, Madrid en Subida de San Martín	Rector colegio	
XIX	José Fco. de Iturzaeta	1788	Guetaria	San Sebastián, Tolosa, Madrid		
	Ramón Stirling			Barcelona		
	Tomás Varela		Oviedo	Madrid		
	Ricardo Díaz de Rueda			Valladolid		
	Juan Folguera y Plandolit					
	Esteban Paluzie	1806-1873	Olot	Barcelona		
	Antonio R. V. y Carrasco	1831				
	Antonio Alverá Delgrás	1815-1862	Madrid	Madrid		
	Antonio Castilla		Madrid	Madrid		
	José Caballero	1829-1900	Madrid	Las Rozas, Madrid		
	José Reinoso	1830-1903	Toledo	Madrid		
	José Antonio Chápuli					
XX	Vicente Fdez. Valliciergo	1830-1909	Santander	Madrid		
	Eudaldo Canibell	1858-1928	Barcelona	Barcelona		
	Rufino Blanco	1861-1936	Mantiel, Guadalajara	Madrid		

Cuadro 8 b Resumen de Artes de Escribir y sus autores.

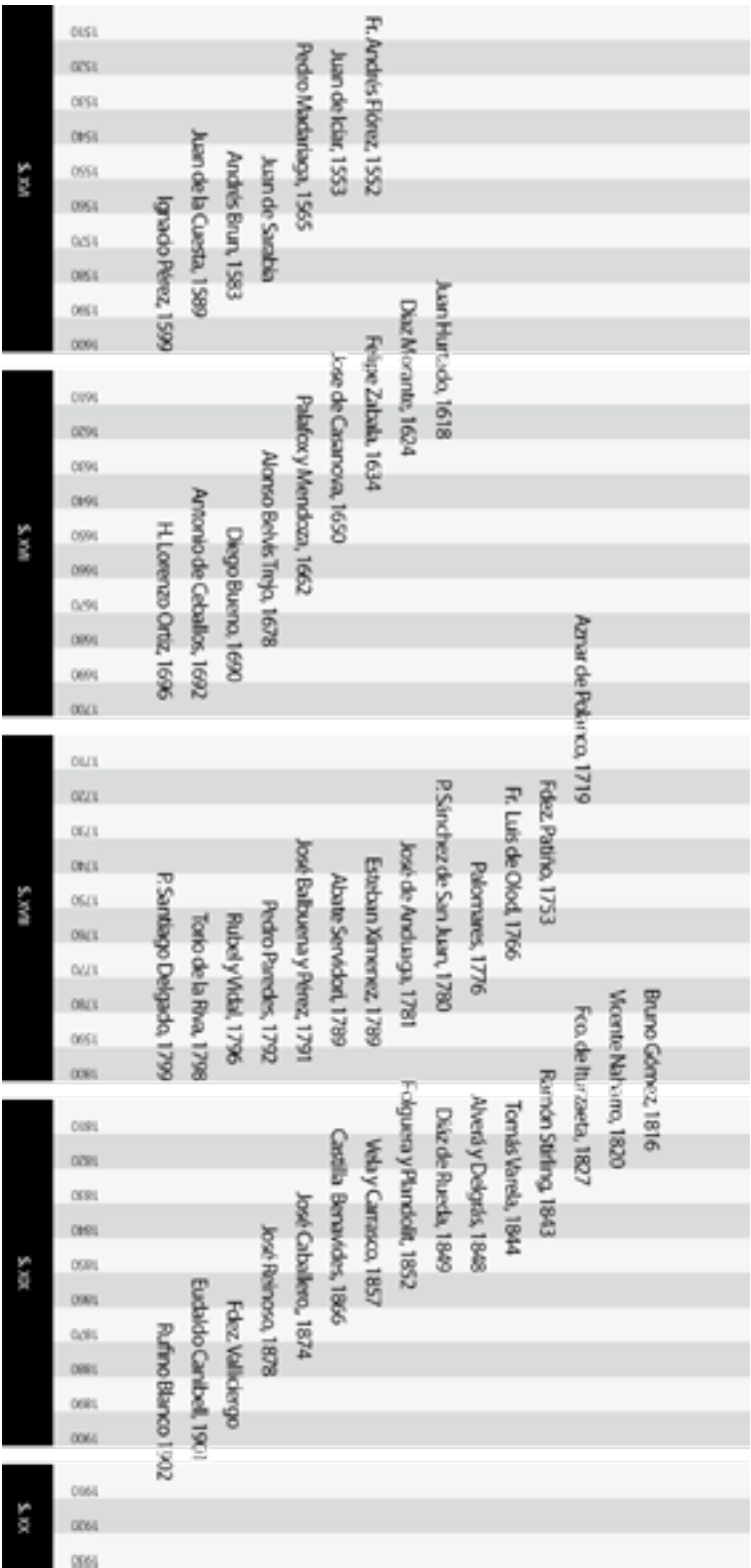
Datos de la obra									
Título	Lugar y fecha de publicación		Formato	Págs. de texto	Lams.	Letra	Otros contenidos	Diálogo	
<i>Breves lecciones de Caligrafía</i>	Barcelona	1796	4º		20				Discípulo de Palomares
<i>Arte de escribir por reglas y con muestras...</i>	Madrid	1798	4º	417	46		Aritmética, Etimología, Urbanidad, &c.		
					16		Láminas con Rasgos		
<i>Arte caligráfico ó elementos...</i>	Gerona	1795	8º	200	2				
<i>Elementos de gramática castellana...</i>	Madrid	1799	8º	137	4		Urbanidad	D	
<i>Gabinete de letras...</i>	Zaragoza	1816	Gran fol.		199	Bastard magistral			Manuscrito
<i>Arte de enseñar á escribir cursivo y liberal.</i>	Madrid	1820	8º	52	7	Letra española			
<i>Arte de escribir la letra bastarda española.</i>	Madrid	1827 1845	8º	92	1		Real Orden de enseñanza		
<i>Bellezas de la caligrafía.</i>	Barcelona	1843							
<i>Arte de escribir con la mano izquierda.</i>	Madrid	1844	8º	28	2	Casi inglesa			
<i>La escuela de instrucción primaria.</i>	Valladolid	1849	8º	349	No		Enciclopedia		
<i>Preceptos caligráficos para el carácter bastardo español.</i>	Barcelona	1852	8º	45	No				
	Barcelona	1853							
<i>Nueva colección de muestras de letra bastarda española.</i>		1857	8º a.		16				Discípulo de Iturzaeta
<i>Nuevo arte de aprender y enseñar a escribir...</i>	Madrid	1863	8º	94	6				
<i>Curso completo de caligrafía general...</i>	Madrid	1866	4º	251	1				
<i>Colección de muestras...</i>	Madrid	1874		ST	12				
<i>Colección de muestras de la letra bastarda española.</i>	Madrid	1878	8º a.	2	23				
<i>El Muestrario Caligráfico</i>	Madrid								
<i>Album caligráfico universal.</i>	Barcelona	1901							
<i>Arte de la escritura y de la caligrafía...</i>	Madrid	1902							

		Icár 1553	Madariaga 1565	Lucas 1570	Cuesta 1589	Pérez 1599	Morante 1624
Estilos de bastarda	<i>Cancilleresca</i>	♦	♦				
	<i>Bastarda magistral</i>			♦	♦	♦	♦
	<i>Bastarda moderna</i>						♦
	<i>Escritura española</i>						
	<i>Escritura vertical</i>						
Relación ancho trazo/ altura del carácter	Letra robusta	+	♦		♦	♦	♦
		0	♦				
	Letra esbelta	—		♦			
Enlace	Adecuado						♦
	Ineficaz		♦				
	Suelta	♦		♦	♦	♦	
Angulosi- dad/curvas	Pronunciado	+	♦				
		0					♦
	Suave	—		♦	♦		
Tamaño del ojo	Grande	+	♦		♦		
		0	♦	♦			
	Pequeño	—					♦
Inclinación	Vertical	0°					
		4-8°		8°			
		15°			18°	15°	
			22°				18°
		25°					
		35°					
Astil Superior	Inclinada	45°					
	Hacia atrás	♦					
	Hacia adelante		♦	♦	♦	♦	♦
Astil Inferior	Bucle cerrado						
	Zapata	♦	♦	♦	♦	♦	♦
	Bucle abierto						
	Bucle cerrado						
Cuadros 9 a, b, c y d Análisis de la evolución formal de la bastarda española, a través de las muestras de los distintos maestros calígrafos españoles en orden cronológico.							

		Casanova 1650	Ortiz 1696	Polanco 1719	Patiño 1753	Olod 1766	Palomares 1776
Estilos de bastarda	<i>Cancilleresca</i>						
	<i>Bastarda magistral</i>	♦	♦				♦
	<i>Bastarda moderna</i>	♦		♦	♦	♦	
	<i>Escritura española</i>						
	<i>Escritura vertical</i>						
Relación ancho trazo/ altura del carácter	Letra robusta	+					♦
		0		♦			
	Letra esbelta	—	♦		♦	♦	
Enlace	Adecuado						♦
	Ineficaz		♦				
	Suelta	♦		♦	♦	♦	
Angulosi- dad/curvas	Pronunciado	+					
		0	♦		♦	♦	♦
	Suave	—		♦			
Tamaño del ojo	Grande	+					
		0	♦				♦
	Pequeño	—		♦	♦	♦	
Inclinación	Vertical	0°					
		15°	14°	12,8°	18°	14°	14°
		25°					
		35°					
	Inclinada	45°					
Astil Superior	Hacia atrás				♦	♦	
	Hacia adelante	♦	♦	♦			♦
	Bucle cerrado						
Astil Inferior	Zapata	♦	♦	♦	♦	♦	♦
	Bucle abierto						
	Bucle cerrado						
							

		Ximénez 1789	Anduaga 1781	Torío 1798	Delgado 1799	Naharro 1820	Iturzaeta 1827
Estilos de bastarda	<i>Cancilleresca</i>						
	<i>Bastarda magistral</i>	♦			♦		
	<i>Bastarda moderna</i>		♦				
	<i>Escritura española</i>			♦		♦	♦
	<i>Escritura vertical</i>						
Relación ancho trazo/ altura del carácter	Letra robusta	+	♦		♦		
	0			♦			♦
	Letra esbelta	—	♦			♦	
Enlace	Adecuado	♦		♦	♦	♦	♦
	Ineficaz		♦				
	Suelta						
Angulosi- dad/curvas	Pronunciado	+					
	0	♦			♦		♦
	Suave	—				♦	
Tamaño del ojo	Grande	+					
	0	♦			♦	♦	♦
	Pequeño	—					
Inclinación	Vertical	0°					
		15°	15°	18°			
		25°		25°			28°
		35°			30°	30°	
	Inclinada						
		45°					
Astil Superior	Hacia atrás	♦	♦				
	Hacia adelante						
	Bucle cerrado	♦		♦	♦	♦	♦
Astil Inferior	Zapata	♦			♦		
	Bucle abierto		♦		♦		
	Bucle cerrado			♦		♦	♦

		Carrasco 1857	Alverá 1863	Reinoso 1878	Canibell 1901	Blanco 1902	Blanco 1902
Estilos de bastarda	<i>Cancilleresca</i>						
	<i>Bastarda magistral</i>						
	<i>Bastarda moderna</i>						
	<i>Escritura española</i>	♦	♦	♦	♦	♦	
	<i>Escritura vertical</i>						♦
Relación ancho trazo/ altura del carácter	Letra robusta	+					
	0	♦		♦	♦		
	Letra esbelta	—	♦			♦	♦
Enlace	Adecuado	♦	♦	♦	♦	♦	♦
	Ineficaz						
	Suelta						
Angulosidad/curvas	Pronunciado	+	♦	♦			
	0	♦			♦	♦	♦
	Suave	—					
Tamaño del ojo	Grande	+					
	0	♦	♦	♦	♦		♦
	Pequeño	—				♦	
Inclinación	Vertical	0°					0°
		15°					
	Inclinada	25°					
		28°		28°			
Astil Superior	Hacia atrás						
	Hacia adelante						
	Bucle cerrado	♦	♦	♦	♦	♦	♦
Astil Inferior	Zapata						
	Bucle abierto						
	Bucle cerrado	♦	♦	♦	♦	♦	♦
							



Cuadro 10 Tabla cronológica de autores

VOCABULARIO ESPECÍFICO

VOCABULARIO ESPECÍFICO

Adorno. Letra de adorno o caligrafía de adorno. La letra que no es cursiva. Es aquella que se utiliza en titulares o epígrafes. || La que es rica en rasgueos y otros ornamentos de índole variada.

Albaláes, escritura de. (Paleografía) Versión cursiva pero cuidada de la escritura de privilegios del s. XIII.

Aldina. Letra aldina. De Aldo Manucio, fundida para su edición de literatura clásica en formato 8º por Francesco Griffo en 1501. Letra *grifa*. Letra itálica tipográfica.

Agalla. Nuez de gala o nuez de agallas. DRAE (Del lat. *galla*) 1. f. Excrecencia redonda que se forma en el roble, alcornoque y otros árboles y arbustos por la picadura de ciertos insectos e infecciones por microorganismos.

Alcaparrosa. Caparrosa, en tiempos del hermano Ortiz.¹

Algodones. Maraña de lienzo que se sumerge en la tinta en el fondo del tintero y permite tomar mejor la tinta en la pluma, evitando recoger los posos con ella y en cierta medida que se vierta. Según los distintos autores puede ser de algodón, lino o seda y ser más o menos abundante.²

Antigua, antigua. Letra antigua. De esta forma denominaron los humanistas a la letra carolingia, que consideraban como depositaria de la tradición clásica romana.

Apófige. En las letras no caligráficas, —como las lapidarias y las de molde—, el lugar de encuentro entre el asta principal de una letra y el remate o serifa. Puede ser abrupto, cuando dicha conexión se produce de forma directa formando un ángulo; o puede ser redondeado con una curva tangente, dando lugar a una transición más suave.

Arena. Polvos de escribir. Arena tamizada muy fina contenida en la **salvadera**, que se espolvoreaba sobre el escrito reciente, para acelerar el secado de la tinta. Conocidos también como polvos de cartas.

Asiento. Parte de las letras sobre la que se apoyan en la línea de base. || Según el P. Santiago Delgado los modos, tiempos o trazos de la pluma.³ || Francisco de Lucas se refiere a los asientos como la serifas de las letras Latinas o Versales.⁴

Asta. Trazo principal con el que están formados los caracteres de la escritura, excluyendo los remates, serifas y otros adornos accesorios.

Atemperar. Templar o cortar la pluma. Proceso que consiste en cortar y endurecer la pluma para su uso en la escritura.

Atril. Se utiliza en ocasiones como sinónimo de mesa de trabajo o pupitre.

Azarollera. Azarollo o acerolo. *Sorbus aucuparia*. Árbol cuyo fruto es la acerola y cuya madera se utilizaba para el grabado xilográfico en tiempos de Iciar.

Barbas. Hileras de pelos finos unidos entre sí, que surgen a ambos lados del cañón de la pluma natural de ave. En la preparación de la pluma como instrumento escriptóreo suelen arrancarse totalmente o en su mayor parte.

¹ ORTIZ. Op. cit. (p. 25)

² OLOD. Op. cit.(p. 88)

³ DELGADO. Op. cit.(p. 67)

⁴ LUCAS. Op. cit. (fol. 91 v.)

Bastarda. Letra bastarda. Letra cursiva derivada de la *cancellaresca*, creada por los maestros calígrafos italianos y españoles cuyos rasgos suavizan la aspereza y angulosidad de la *cancilleresca*. Esta letra será el origen de la mayoría de las letras nacionales posteriores. || Según la paleografía se trata de una letra semigótica cursiva de origen francés, utilizada entre los siglos XIV y XV, caracterizada por la angulosidad y el gran contraste en la modulación de los trazos.

Bastardilla. En España letra bastarda. || *Grifa*, itálica, letra de imprenta que imita a la bastarda.

Bátarde. (fr.) Letra bastarda.

Bermellón. DRAE (Del fr. *vermillon*). 1. m. Color rojo vivo. U. t. c. adj. 2. m. Cinabrio reducido a polvo, que toma color rojo vivo. Pigmento usado en las recetas de tinta encarnada.⁵

Bol armenio. DRAE (Quizá del cat. bol, y este del gr. βῶλος ‘terrón, bola’). 1. m. Arcilla rojiza procedente de Armenia y usada en medicina, en pintura y como aparejo en el arte de dorar. Sustancia que se utilizaba para adherir los panes de oro.

Brasilete. DRAE. Palo de Brasil. 1. m. Madera dura, compacta, de color encendido como brasas, capaz de hermoso pulimento, que sirve principalmente para teñir de encarnado y procede del árbol del mismo nombre.

Cabeza. Remate superior de las letras minúsculas, sin contar los ascendentes.

Caída. Antigüamente inclinación, subida o pendiente. Se denominaba caída al grado de inclinación de la letra.

Caídos. Líneas paralelas verticales y equidistantes de la pauta, que sirven para determinar la inclinación, el ancho y la separación de las letras, en la escritura caligráfica, pueden ser verticales o inclinados dependiendo de si la letra lo es o no.

Cálamo. (Del lat. *calamus*, caña). Caña cortada de forma que se pueda escribir con ella.

Caligrafía. (Del gr. *kalligraphia*; escritura bella, de *kallos* y *graphein*). Arte de la escritura amanuense de cualidades estéticas, realizada con esmero y buena factura.

Calografía. Forma antigua de **caligrafía**. Algunos autores la utilizan en vez de caligrafía.⁶

Calle. En la pauta de escritura es el espacio que hay entre renglón y renglón, destinado a contener los descendentes del renglón superior y los ascendentes del inferior. Los distintos autores le han otorgado valores diversos.⁷ **Campeche.** Palo de Campeche (ciudad de Méjico). DRAE. 1. m. Madera dura, negruzca, de olor agradable, que sirve principalmente para teñir de encarnado, y que procede de un árbol americano de la familia de las Papilionáceas. Sustancia colorante usada en las recetas de tinta.⁸

Cancellaresca. (it.) Letra *cancilleresca*.

Cancilleresca. (Del it. *cancellaresca*). Letra *cancilleresca*. Letra ajustada a las fórmulas y estilos de la cancellería. Estilo de escritura cursiva desarrollado en la cancellería romana en el s. XV, de ojo ovalado y formas angulosas es origen de las escrituras bastardas posteriores.

Cancillería. Órgano burocrático responsable del control, registro y expedición de la documentación oficial en las antiguas oficinas regias, imperiales, episcopales, señoriales, papales, &c. || Antiguos tribunales superiores de justicia. || **Cancillería apostólica, vaticana o papal.** Ofi-

⁵ OLOD. Op. cit. (p. 94)

⁶ PALOMARES. Op. cit. (p. 85)

⁷ AZNAR DE POLANCO. Op. cit. (fol. 9 r.)

⁸ OLOD. Op. cit. (p. 92)

cina romana en la que se registran y expiden las disposiciones pontificias y principalmente las bulas, en ella surgiría la escritura *cancellaresca*.

Canonizada. Cuando se refiere a la escritura significa que su forma y trazado han sido sometida a una reglamentación rigurosa.

Cantoral. Libro de gran formato de contenido musical para su uso en los coros de las iglesias y catedrales. También llamado libro de coro.

Cañón. Tubo cilíndrico, curvo y hueco de la pluma natural de ave, que se corta de forma que se pueda escribir con él.

Caparrosa o caparrós. DRAE (De origen inc.; cf. fr. *couperose*) Nombre común a varios sulfatos nativos de cobre, hierro o zinc. || **Caparrosa verde.** La caparrosa purificada se convierte en vitriolo verde. Sulfato ferroso que se usa como pigmento en tintorería y en muchas recetas de tinta.

Capilar. Tipo de pluma metálica con la punta más afilada.

Capital. (Del latín *caput*, cabeza; *capitalis*, sobresaliente). Letra mayúscula.

Carolina o carolingia. Escritura redonda, no ligada y de gran legibilidad, diseñada por Alcuino de York en la Escuela Palatina de Aquisgrán en el s. VIII, en tiempos de Carlomagno, a partir de una síntesis de las escrituras nacionales que habían surgido en las distintas regiones de Europa tras la caída del Imperio Romano, entre las que se encontraban: la visigótica, la merovingia o la lombarda, entre otras. Entre los s. XI y XII se generalizó su uso por toda Europa. A partir de un proceso de estilización sufrido por la carolina a finales del s. XII surgieron las escrituras góticas. Los humanistas del Renacimiento se refirieron a ella como letra «antigua» por haber sido el vehículo de transmisión de la antigua cultura grecolatina.

Carrée. (fr.) Letra cuadrada.

Cartapacio. DRAE (De or. inc., quizá del b. lat. *chartapacium*, carta de paz). 1. m. Cuaderno para escribir o tomar apuntes. 2. m. Funda de badana, hule, cartón u otra materia adecuada, en que los muchachos que van a la escuela meten sus libros y papeles. 3. m. Conjunto de papeles contenidos en una carpeta.

Cartilla. (Del lat. *chartula* carta, cuaderno) Cuaderno pequeño que contiene las letras del alfabeto y los primeros rudimentos para aprender a leer.

Casco. Materia que conforma las paredes del cañón de la pluma.

Catón. (En alusión a Dionisio Catón, gramático latino). Libro compuesto de frases y periodos cortos y graduados para ejercitar la lectura a los principiantes. En general cualquier libro elemental de primeras lecturas.

Caudatas. (Del lat. *caudatus*, con cola). Letras o caracteres que aparecen al final de una palabra o una línea y que por no tener otro carácter a su derecha con que ligarse, admiten el adorno de algún trazo o rasgueo más o menos florido como remate.⁹

Caudinales. Relativo a la antigua ciudad sumnita de Cudio. Letras mayúsculas según Iciar.

Chupada. Letra chupada. En el argot tipográfico español una letra de ojo estrecho, es decir letra comprimida en su escala horizontal.

Cisquero. Muñequilla de lienzo, que se utilizaba en la técnica del estarcido que contenía carbón de cisco molido fino. Al pasarla sobre los dibujos picados, el polvo penetraba a través de los

9 PALOMARES. Op. cit. (p. 107)

agujeros transfiriendo el dibujo del papel a otra superficie. || De su uso con la ellas acabaron llamándose también así a las falsas reglas o falsillas hechas con esta técnica del estarcido.

Civilité. Letra de imprenta gótica cursiva, fundida por Robert Granjon en el s. XVI que influyó decisivamente en la formación de la redonda caligráfica francesa.

Claroscuro. Contraste. DRAE. 3. m. Aspecto que ofrece la escritura mediante la combinación de los trazos gruesos, medianos y finos de las letras.

Clarión¹⁰. Tiza o yeso para escribir sobre los encerados o pizarras.

Columna. *Columna* o columna. Así denomina Juan de la Cuesta al trazo mediano y vertical de la pluma.

Compás. Instrumento de dibujo imprescindible en la caligrafía para la toma y transporte de distancias.

Contraste. Claroscuro. Diferencia de grosor entre las distintas partes que forman el asta de los caracteres, debido a los distintos efectos de la pluma.

Cortada. Letra cortada, la de perfiles nítidos.

Cortaplumas. Cuchillo de hoja pequeña y redondeada, que se utilizaba para el corte y atemperado de la pluma de ave.

Coulée. (fr.) Fluida. Escritura utilizada en las secretarías francesas del s. XVII con una forma híbrida entre la *bastarda* y la *redonda*.

Copperplate. (in.) Grupo de escrituras originadas en el s. XVII, fuertemente influidas por las muestras caligráficas grabadas sobre planchas de cobre, entre las que destaca la *Round Hand* inglesa. Están basadas en los modelos del holandés Van den Velde. Trazadas a partir de una pluma muy afilada y flexible, la modulación se produce como consecuencia de la presión sobre la pluma; es decir cuando se ejerce dicha presión, los gabilanes se abren y producen trazo grueso, y cuando se libera la presión surgen los trazos finos. La alternancia entre finos y gruesos se produce de forma rigurosa, de tal modo que la pluma al bajar describe gruesos y al subir sutiles. La inclinación de esta letra es mucho más pronunciada que en otras escrituras, llegando hasta los 54°. La pauta consta de cinco cuerpos, el central para el renglón y dos por arriba para los ascendentes y dos por abajo para los descendentes. Las mayúsculas por lo tanto son tres veces más altas que las minúsculas. A lo largo del s. XIX se pone de moda en todo el mundo y todavía hoy se la considera paradigma de la letra elegante, usándose frecuentemente en su versión tipográfica.

Corazón. Dedo corazón o tercer dedo de la mano. || ‘Letras de corazón,’ ‘y de corazón,’ ‘v de corazón.’ Algunos autores como Anduaga¹¹ o Antonio Espina¹² se refieren a un tipo de [y] y [v] con su extremo inferior agudo que se forman a partir de principios radicales distintos que las que ofrecen una forma más redondeada.

Corrida. Escritura corrida, escritura **cursiva**.

Cuadrícula. Pautado. Según algunos autores, armazón de líneas horizontales y las verticales oblicuas de los caídos, que forman la pauta de la escritura.¹³ Algunos autores se refieren a la

¹⁰ CARDERERA. Op. cit. (P. 400)

¹¹ ANDUAGA. Op. cit.(p. 20)

¹² ESPINA. Op. cit. (p. 73)

¹³ ITURZAETA. *Arte de escribir la letra española*. Op. cit. (p. 41)

estructura geométrica de líneas que se ha de trazar para construir algunos tipos de letra, en especial las de adorno.

Cuerpo. Antigüamente forma común para referirse al tamaño de las cosas. Cuerpo o altura del renglón, medida que dan muchos de los tratadistas caligráficos españoles a la altura de la minúscula, descontando sus ascendentes y descendentes. || Iturzaeta denomina cuerpo de letra al espesor de una letra equivalente al vacío existente entre dos líneas de caídos.¹⁴ || Tamaño de los caracteres, impresos con tipos móviles de metal expresado en puntos tipográficos, ej.: este texto está impreso en un cuerpo de 11 pt. En tipografía la altura del *cuerpo* no se corresponde con el concepto caligráfico, y se refiere a la altura del bloque de metal en el que estaban tallados los caracteres en la tipografía tradicional de tipos móviles, y en el que tienen cabida todas sus partes, tanto las más bajas como las más altas. || CVERPO. Hacer cuerpo, abultar.¹⁵

Cursiva. (De 'curso', del lat. *cursus*, carrera). Escritura cursiva escritura **corrida**. Letra de mano escrita con rapidez, lo que produce una tendencia a la inclinación y ligazón de los caracteres en el mismo el sentido de la escritura. Es probablemente éste, uno de los términos más escurridizos y que se emplea en ocasiones de forma ligera e imprecisa. **Magistral /cursiva:** la primera se distingue, por estar ejecutada de conformidad con las reglas caligráficas y la segunda por la velocidad con que esté escrita.¹⁶

Cursividad. Cualidad de la escritura al ser trazada rápidamente. Las dos consecuencias principales son la inclinación de los caracteres en la dirección de la escritura y el ligado de los mismos.

Derechos. Renglones según Aznar de Polanco y Fr. Luis de Olod.¹⁷

Dibujada. Rotulada. Letras dibujadas o rotuladas son aquellas que no son manuscritas.

Ductus. (Del lat. *ductus*, trazado, conducción). Forma en la que se comporta la mano durante el trazado de la escritura. Generalmente se diferencia entre un *ductus* pausado que conduce a una letra sentada o redonda, mientras que un *ductus* apresurado conduce a una letra cursiva.

Efecto. Palomares y otros calígrafos denominan 'efectos de la pluma' a la gama de trazos que es capaz de producir: grueso, mediano y sutil.

Encadenada. Degeneración de la letra procesal surgida en el s. XVII y que desaparece a finales de este mismo siglo. De trazado amanerado, las letras se unen formando una especie concatenación de curvas que perjudican gravemente su legibilidad.

Escritura. (Del lat. *scriptura*, y tiene su origen en la antigua raíz indoeuropea *sker* que significa grabar, hacer incisiones). Representar las palabras o ideas con letras u otros signos trazados en papel u otra superficie.

Escritura de cinta. Escritura formada por trazos de grosor variable.

Escritura de cordón. Escritura formada por trazos de grosor uniforme.

Escritura de tracción. Las escrituras de mano realizadas con pluma cuadrada en las que los trazos se producen arrastrando la pluma por la superficie de escritura, y sus distintos grosores dependen del la ángulo del trazo en relación al de la pluma.

¹⁴ ITURZAETA. *Arte de escribir la letra española*. Op. cit. (p. 69)

¹⁵ COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611. (fol. 256 v.)

¹⁶ CHÁPULI. Op. cit. (p. 22)

¹⁷ OLOD. Op. cit. (p. 97)

Escritura de presión. Las escrituras de mano realizadas con pluma puntiaguda en las que los trazos se producen presionando la pluma sobre la superficie de escritura, surgiendo con las variaciones de presión, los distintos grosores de trazo.

Española. *Escritura española.* La letra *bastarda española* es la culminación de un largo proceso de síntesis de la escuela caligráfica española. Desde que la *bastarda* italiana es introducida en España por Juan de Iciar a mediados del s. XVI, ha ido siendo formulada por maestros calígrafos como Lucas, Pérez, Morante, Palomares, Torío, Iturzaeta, &c. Es una letra de trazo robusto, con de fuerte contraste en el grosor de sus astas, inclinación moderada y tres cuerpos de altura en su proporción.

A partir del s. XIX la mayoría de los autores prefieren el uso del término *escritura española* en lugar de *bastarda*. La *letra española* se distancia formalmente de la *bastarda* cuando se produce el cierre de los remates de los astiles superior e inferior formando un bucle que mejora la cursividad de la escritura.

Definición de letra española según José Antonio Chápuli: «Los alfabetos de este género se componen de letras claras y permanentes; los gruesos y perfiles de sus trazos, unidos suavemente por los medianos, producen en los escritos un conjunto bello y armonioso; no hay otros que les aventajen en severidad y fortaleza; son de los más cursivos, y estas condiciones reunidas le dan gran importancia y hacen que puedan competir con casi todos los conocidos.»¹⁸

|| *Bastarda española.* Nombre de un tipo de letra de imprenta, inspirado en la caligrafía de Cervantes, diseñado y fundido por Ceferino Gorch en el año 1880 que fue utilizado en una edición del Quijote.

Estenografía. (Del gr. στενός, estrecho y -grafía). Taquigrafía hecha con máquina.

Fagistor. De esta forma denomina Juan de Iciar en su *Arte Subtilísima...* a un facistol o atril.

Falsa regla. Falsilla, 'sobrerregla',¹⁹ 'cartilla', cisquero.

Falsilla. Hoja de papel con las líneas de la pauta muy señaladas, que se pone debajo del pliego de escribir, para que por transparencia sirva de guía.

Fraktur. Letra rota, fracturada. Variedad de letra gótica típicamente alemana, cuyos caracteres se forman por la unión de dos mitades, correspondiendo cada una de ellas a los tipos de gótica de textura y gótica bastarda.

Firma. Nombre y apellido con rúbrica. **Media firma.** Sólo aparece el apellido con rúbrica.

Formada. Letra formada, letra sentada. Escritura cuidada que se traza de forma ortodoxa, sin urgencia y sin trabazón ninguna. Lo contrario de letra cursiva.

Francesa. Escritura francesa. Con este término se ha denominado a distintos tipos de escritura en momentos distintos de la Historia. Se llamó primero francesa a la escritura carolingia, después a la gótica de textura, y más tarde, a partir del s. XVII a la *redonda*.

Fuste. Asta recta y vertical de las mayúsculas.

'Glasa' o 'glasilla'. Polvos de goma de enebro molida fina que se esparcían por el papel y sobre todo el pergamino con la ayuda de un cedacillo de tela de seda antes de escribir, para facilitar el deslizamiento de la pluma por su superficie. Aunque el término no es aceptado por la RAE,

¹⁸ CHÁPULI. Op. cit (p. 51)

¹⁹ OLOD. Op. cit. (p. 100)

en la actualidad se ha extendido su uso en repostería para designar una cobertura dulce a base de azúcar glas.

Gallardear. Rasguear. Morante denominaba gallardear a introducir rasgos personales de propia invención en la escritura.

Gavilanes. Las dos partes o lengüetas en las que se divide la pluma después de que el cañón reciba el corte longitudinal o hendidura. El corte final determina su apoyo en los llamados puntos de la pluma. || El hermano Lorenzo Ortiz en su manual de 1696 denomina curiosamente también ‘gavilanes’ a ciertos rasgos en forma de pico en los principios y finales de los caracteres.²⁰

General. Trazo ‘general’ de la pluma. Trazo oblicuo vertical que coincide con el caído de la escritura y que tiene la mitad del grosor de la pluma.²¹

Goma arábiga. DRAE (Del lat. vulg. *gūmma*, este del lat. *gummi* o *cummi*, y este del gr. κόμμι).
1. f. La que producen ciertas acacias muy abundantes en Arabia. Es amarillenta, de fractura vítrea casi transparente, muy usada en medicina como pectoral y en multitud de aplicaciones en la industria.

Gordas. Letras gordas, las letras redondas de libros de gran tamaño.

Gótica. Letra gótica. Término que emplearon los humanistas para denominar a un conjunto heterogéneo de escrituras de la Baja Edad Media que a finales del s. XII evolucionan a partir de la degeneración de la escritura carolingia. Entre las góticas ‘librarias’ se encuentran: la gótica de textura, la bastarda, la *fraktur*, y la *rotunda*.

Gracia. Serifa. Adorno, terminal o remate que aparece al final de los trazos principales de los caracteres.

Grandor. Fórmula en desuso para referirse al tamaño de algo. Francisco Lucas y otros utilizaron este término para referirse al tamaño de las letras.²²

Grifa o ‘*grifia*’. Letra *grifa*. *Itálica*. Bastardilla de imprenta. Letra tipográfica cursiva cortada a comienzos del s. XVI tomando como modelo los caracteres caligráficos de letra *cancilleresc* italiana. En ocasiones su nombre se le atribuye a Francesco Griffó quien en 1501 grabó la primera letra de este tipo para Aldo Manucio, en otras por el contrario, se cita al impresor de origen suizo Sebastián Gryphius o Grifo quien la populariza a partir de 1530 en sus ediciones impresas.

Grueso. Trazo más ancho que puede producir la pluma de corte cuadrado.

Hendidura. Corte longitudinal de la pluma cuya finalidad es la hacer que la tinta fluya por ella hasta la punta.

Holandé. Operación de tostar la pluma con brasas para endurecerla, término que hace referencia a un método de posible origen holandés.

Hueco. Espacio entre dos caídos. Determina el vacío que hay entre las piernas de una [n] o una [m], o el espacio interior de una [o].

Humanística. Escritura italiana del movimiento humanista, que consiste en una recuperación y puesta al día de la letra carolingia, también denominada por ellos como «letra antigua».

²⁰ ORTIZ. Op. cit. (p. 21)

²¹ CASTILLA. Op. cit. (p. 138)

²² LUCAS. Op. cit. (fol. VIII r.)

Ilustrado. Papel ilustrado es aquel que se vende con la pauta ya impresa.

Inglesa. Letra nacional inglesa. También conocida como *english roundhand* o *copperplate*.

Itálica. Letra bastardilla de imprenta.

Italiana. Escritura italiana. Variante nacional italiana de la escritura bastarda.

Lapicero. Canutillo hueco de madera o latón con aproximadamente una cuarta de largo, en cuyos extremos se embutían barras de plomo o de lápiz de grafito.

Latinas. Letras latinas o lapidarias. Letras capitales romanas, en especial la Romana Capital Cuadrada. || Escritura de los antiguos lacios, después de los romanos y de las lenguas romances posteriores.

Lengüetas. Iciár llama así a las dos partes que se forman en la punta de la pluma, a ambos lados de la hendidura. Llamados también gavilanes o puntos.

Liberal. Escritura liberal, escritura cursiva ágil.

Línea. Cada uno de los renglones de la escritura. || Aquellas líneas horizontales que forman la pauta de la escritura. La nomenclatura más común es la siguiente: (de arriba abajo) 1. *línea superior de los palos*, 2. *línea superior del renglón*, 3. *línea de división*, 4. *línea inferior del renglón*, 5. *línea inferior de los palos*.

Línea de base. Línea principal del renglón donde descansan los asientos de las letras, tanto de las minúsculas como de las mayúsculas: Esta denominación es más propia en el campo de la tipografía.

Llana. Letra llana. Variante corriente, sencilla y no adornada de una letra. Según Francisco Lucas lo contrario sería una letra ‘suelta’.²³

Mano. Unidad de cómputo de papel, que antiguamente consistía en 24 pliegos y actualmente en 25. Una resma de 500 pliegos está compuesta por 20 manos. || **Letra de mano**, la manuscrita.

Magistral. Letra magistral. Letra de pulso. Letra trazada con cuidado y esmero, sujeta al respeto ortodoxo de las reglas de la caligrafía. Letra magistral se opone al concepto de letra **cursiva**.

Mazo. Las plumas solían venderse por mazos o manojos en los que solía haber aproximadamente unos cien ejemplares.²⁴

Modos. Modos, tiempos, asientos o trazos de la pluma.²⁵

Modulación. Efecto de variación progresiva del grosor de los trazos de los caracteres. La modulación puede ser producida por las plumas de punta cuadrada al desplazarse con ángulo fijo, y por las plumas flexibles y puntiagudas, debido a la mayor o menor presión sobre sus gavilanes.

Muestra. Ejemplo de escritura manuscrito o impreso destinado a ser imitado por el alumno en la plana. Para ser reproducidas en los libros eran grabadas en madera o en dulce a partir de un original caligráfico.

Nuez de gala o agalla. DRAE. (De *a-* y el lat. *galla*). Excrecencia redonda que se forma en el roble, alcornoque y otros árboles y arbustos por la picadura de ciertos insectos al depositar sus huevos. Son muy ricas en tanino, por lo que se utilizan para la obtención de pigmento negro en la fabricación de tinta. Tradicionalmente las mejores procedían de la ciudad de Aleppo en Siria.

²³ LUCAS. Op. cit. (fol. 23 v.)

²⁴ OLOD. Op. cit. (p. 88)

²⁵ DELGADO. Op. cit. (p. 67)

Ojo. El ojo de la letra es el módulo básico en que se inscribe la letra minúscula sin tener en cuenta sus ascendentes y descendentes. y puede ser: grande o pequeño, circular o elíptico, y recto u oblicuo. Se habla de letra de ojo grande o de ojo pequeño en función de la relación que existe entre el cuerpo central del carácter respecto de la longitud de los ascendentes y descendentes, debido a ello dos estilos de letras pueden parecer de distinto tamaño aún teniendo el mismo cuerpo.

Palos. Palotes, astiles, *tiessos*. Trazos rectos de las letras, que pueden ser verticales o inclinados dependiendo de si la letra lo es o no.

Parte. Dicción. Algunos autores como Juan de la Cuesta²⁶ o Lorenzo Ortiz²⁷, denominan de esta forma a las palabras.

Pauta. (Del lat. *pacta* pl. de *pactum*, convenio, pacto). Conjunto de líneas que sirven de guía a la escritura. || Instrumentos para rayar el papel blanco de escribir.

Pautar. Reglar. Trazar las líneas que forman la pauta de escritura, línea a línea con lápiz de plomo o grafito, o con la ayuda de falsas reglas o falsillas.

Péñola. (Del lat. *penna*, *pennula*, pluma). Pluma de ave preparada para escribir.

Perfil. Trazo fino o sutil. El trazo más delgado que es capaz de producir la pluma.

Plana. Cada uno de los pliegos de ejercicios de caligrafía.

Plicas. Trazos de los caracteres que sobrepasan por encima o por debajo el cuerpo del renglón. Trazos ascendentes y descendentes.

Pluma. Pluma del ala de algunas aves, que preparada de una determinada forma, se ha utilizado para escribir durante aproximadamente dos mil años, hasta su abandono progresivo a comienzos del s. XIX.

Pluma de puntos dobles o de cuatro puntos, ingeniosa pluma gruesa cortada con dos picos, dos hendiduras y cuatro puntos que es capaz de trazar dos líneas paralelas. Muy útil para trazar renglones o los caracteres huecos que se dan a vaciar a los grabadores.²⁸

Plumilla o plumín. Pluma de acero fabricada en serie, inventada a finales del s. XVIII y popularizada en la década de 1830 que a diferencia de la pluma natural de ave es desechable y no necesita ser atemperada.

Polvos de escribir. Arena de escribir. Polvos de cartas. Polvo de arena cernida usado como secante de la escritura contenido en la **salvadera**.

Primitivas. Radicales.

Privilegios. *Escritura de privilegios* (Paleografía). Escritura utilizada en documentos de este tipo desde el s. XIII hasta el XVI. Letra sentada y no ligada muy recargada de adorno, ej.: la empleada en el Tratado de Tordesillas.

Procesal. Escritura procesal o procesada. Escritura redonda española del s. XV de formas onduladas. Versión descuidada y desarreglada de la escritura cortesana. Trazada sin levantar la pluma del papel, pero sin inclinación y de muy difícil legibilidad.

Pseudo-redonda. También llamada escritura entre-redonda. Carácter de letra híbrido entre la *bastarda* y la *redonda*, perpendicular y sin enlaces ni adornos, usada en los siglos XVII y XVIII,

²⁶ CUESTA. Op. cit. (fol. 57 r.)

²⁷ ORTIZ. Op. cit. (p. 55)

²⁸ OLOD. Op. cit. (pp. 99, 100)

y que fue muy criticada por Palomares. Fue conocida en esta época también por letra *de moda* o *pelada*.

Pulso. Letra de pulso. Letra magistral. Letra trazada con cuidado y aplomo. Letra magistral se opone al concepto de letra cursiva.

Puntos. Cada una de las dos partes en que queda dividida la punta de la pluma por la hendidura y que apoyan sobre el soporte dando lugar al ancho máximo de la pluma.

Purpurina. DRAE. (Del lat. *purpurinus*). Polvo finísimo de bronce o de metal blanco, que se aplica a las pinturas antes de que se sequen, para darles aspecto dorado o plateado. Pintura brillante preparada con este polvo. Se usa en la composición de algunas recetas de tinta dorada.²⁹

Quadro. Así denomina Juan de la Cuesta al trazo grueso de la pluma.

Radicales. Rudimentos básicos en los que se descompone la forma de los caracteres y que consisten en combinaciones de trazos rectos y curvos.

Rasgo. Rúbrica. Rasguear es producir trazos caligráficos esbeltos y de adorno. || Un rasguño es un trazo fortuito sin ningún valor.

Recado. Antiguanamente se denominaba recado de escribir al conjunto de útiles necesarios para la práctica de la escritura.

Redonda. Cualquier escritura de ojo redondo (o casi redondo) y carente de inclinación. Uno de los rasgos que más la definen es una letra [*d*] de tipo uncial.

Redonda de libros. Escritura gótica *rotunda* del s. XVI.

Redonda o de Juros. (Paleografía) Escritura del s. XIV sentada y no ligada, derivada de la escritura de privilegios.

Redondilla. La *redonda* en España. || Escritura nacional francesa.

Reglas. Conjunto de instrucciones teóricas que sirven para enseñar a escribir. || Francisco de Lucas denomina 'reglas' a la pareja de líneas paralelas del renglón.³⁰

Reglar. Pautar.

Regla falsa. Falsa regla, **falsilla** o pauta. **Reglero.**

Reglero.³¹ Falsa regla, falsilla o pauta.

Renglón. Espacio formado por una pareja de rayas paralelas horizontales que sirven como guía a una línea de escritura, entre las que cabe un cuerpo de letra, es decir las letras minúsculas sin ascendentes ni descendentes. || Cada una de las hiladas horizontales de caracteres de un texto, manuscrito o impreso.

Romana capital cuadrada. (Latín, *Capitalis Quadrata*). También llamada *romana monumental*, *latina*, *lapidaria*, o *sepulcral*. Letra romana mayúscula de trazado elegante y ampuloso, utilizada en Roma desde el s. II, en la arquitectura en su versión epigráfica y en los rollos de papiro la caligráfica.

Romanilla. En España la letra minúscula romana de imprenta. Letra redonda de imprenta cortada en el renacimiento, basada en la escritura caligráfica humanística.

Ronde. (En fr. 'redonda' y también 'alegre'). Letra *redonda*. Letra francesa.

²⁹ OLOD. Op. cit. (p. 94)

³⁰ LUCAS. Op. cit. (fol. VII r.)

³¹ MORANTE. *Segunda parte...* Op. cit. (fol. 26 v.)

Roñosa. Letra de fantasía propuesta por Iciar caracterizada por un trazo punteado. || Para otros como Vicente Naharro, escritura de mala factura.

Roseta. Tinta de color rosa a base de palo de Brasil molido o **brasilete**.³²

Rotulada. Letra **dibujada**. Letras que no se pueden formar con el propio trazo de la pluma. Letra rotulada se opone a letra manuscrita o caligrafiada, en inglés se diferencia también entre los términos *calligraphy* y *lettering*.

Rotunda. Escritura gótica del s. XVI llamada en España *redonda de libros*.

Round hand. *English roundhand*. Estilo redondo inglés. Letra inglesa.

Rúbrica. Cualquier rasgueo hecho con velocidad y soltura. Rasgo que acompaña al nombre en las firmas. De *robra*, denominadas antiguamente así las escrituras de compraventa. Deriva de ella ‘corroborar’, confirmar. O quizás de *rubrum*, rojo. En la Edad Media el *rubricator* era el artesano encargado de adornar los rótulos y capitulares que solían hacerse con tinta roja, llamados también rúbricas.

Salvadera. DRAE. (De salvado). Vaso, por lo común cerrado y con agujeros en la parte superior, en que se tenía la arenilla para enjugar lo escrito recientemente. Muchos autores recomiendan que fuese de plomo como el tintero, además de la más común arena cernida podía contener polvos negros.³³

Script. (Del in. ‘escritura’) Letra redonda y vertical sin enlaces ni adornos que se enseña hoy en las escuelas, basada en una estructura geométrica sencilla de círculos y palos.

Seguidero. También ‘seguidor’. Iciar denomina de esta forma al artilugio consistente en una tabla con los caracteres de la escritura grabados en hueco, que los alumnos utilizan en el comienzo del aprendizaje de la escritura, recorriendo con la pluma sin tinta los surcos de los caracteres. || Otros calígrafos denominan así a la falsilla e incluso a la pauta.

Sentada. Letra sentada. Letra formada. Lo contrario a letra cursiva. Palomares llama también a este tipo de letras: *afectadas, detenidas o de pulso*.

Sepulcral. Escritura sepulcral, la escritura lapidaria latina o romana capital cuadrada.

Serifa. Gracia, adorno, o terminal que remata el final de los trazos principales de los caracteres, en especial los impresos de tradición romana. El origen del término es incierto, y aunque en general se le atribuye un origen al francés, es probable que su origen sea árabe donde jarifo³⁴ (o en su antigua forma española *xarifo*) significa adornado, como menciona el hermano Lorenzo Ortiz en su tratado al referirse a las letras latinas.³⁵

Sesgo. Así denomina Juan de la Cuesta al trazo sutil de la pluma.

Sobrerregla. Falsilla. Según Patiño³⁶ Es una pauta de madera que consta de una sola línea, y que recomienda usar a los discípulos cuando ya han practicado suficientemente con la de doble línea.

Suelta. Letra suelta. Variante de una letra más adornada. Ver **letra llana**.

Sutil. Trazo sutil o *subtil* es el trazo más fino que puede producir la pluma.

³² ORTIZ. Op. cit. (p. 29)

³³ OLOD. Op. cit. (p. 88)

³⁴ Jarifo, fa. DRAE: (Del ár. hisp. *šarīf*, y este del ár. clás. *šarīf*, noble). 1. adj. Rozagante, vistoso, bien compuesto o adornado.

³⁵ ORTIZ. Op. cit. (p. 85)

³⁶ PATIÑO. Op. cit. (p. 35)

Tagarote. Según Vicente Naharro el pendolista diestro y ligero de la corte que escribe cursivo y liberal.³⁷

Tanino. DRAE (Del fr. *tanin*). i. m. Quím. Sustancia astringente contenida en la nuez de agallas, en las cortezas de la encina, olmo, sauce y otros árboles, y en la raspa y hollejo de la uva y otros frutos. Se emplea para curtir las pieles y para otros usos.

Taquigrafía. Arte de escribir tan deprisa como se habla, por medio de ciertos signos y abreviaturas.

Temple. Conjunto de operaciones en las que se deja la pluma apta para la escritura.

Tiempo. Tiempos de la pluma. Palomares, el P. Santiago Delgado³⁸ y otros, denominan así a los tres efectos o trazos que es capaz de producir la pluma.

Tiosos. Palos, astiles. Ignacio Pérez en su *Arte de Escribir*, llama *tiessos* a los trazos rectos de las letras, verticales o inclinados según lo sea la letra.

Tirada. Letra tirada, letra cursiva, que se escribe deprisa, según Iciar o Cuesta.

Trabar. Enlazar, ligar o encadenar las letras.

Trattizata. Letra de fantasía con exceso de adornos propuesta por Palatino.

Trazo. Cada uno de los rasgos de la pluma que se forman de una sola vez; es decir sin levantar el instrumento del papel y que combinados entre sí, forman los caracteres de la escritura.

Vacío. Espacios que resultan entre las líneas horizontales de la pauta.

Vitriolo. Caparrosa verde. DRAE (Del lat. *vitreölus*, dim. de *vitrum*, vidrio). i. m. Quím. ácido sulfúrico. – amoniacal. Sulfato de amonio. – azul. Sulfato de cobre. – blanco. Sulfato de cinc. – de plomo. anglesita. – verde. Sulfato ferroso, usado en tintorería. (este último es el que se usaba en las recetas de tinta). Antiguamente se usaron las formas *vitriol* o *vidriol*.

Zapatilla. Según Iturzaeta los rasgos sobre los que apoyan algunas astas verticales en los caracteres bastardos españoles.³⁹

Zumaque. DRAE (Del ár. hisp. *summāq*, este del ár. clás. *summāq*, y este del arameo *summāq*, rojo, por el color de sus semillas). i. m. Arbusto de la familia de las Anacardiáceas, de unos tres metros de altura, con tallos leñosos, hojas compuestas de hojuelas ovales, dentadas y vellosas, flores en panoja, primero blanquecinas y después encarnadas, y fruto drupáceo, redondo y rojizo. Tiene mucho tanino y lo emplean los zurradores como curtiente. Sustancia usada en ocasiones como pigmento de la tinta.



³⁷ NAHARRO. Op. cit. (p. 7).

³⁸ DELGADO. Op. cit. (p. 67)

³⁹ ITURZAETA. *Arte de escribir la letra española*. Op. cit. (Intr., p. 12)

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

(Ordenada cronológicamente por materias)

ARTES DE ESCRIBIR

Italia s. XVI

FANTI, Sigismondo. *Theorica et pratica per spicacissimi sigismundi de fantis ferrariensis in artem mathematice professoris de modo scribendi fabricandique omnes litterarum species*. Colofón: Impressum Venetiis per Ioannem Rubeum Vercellesem... 1514.

HENRICIS, Ludovico «El Vicentino». *Il modo et regola di scribere littera corsiva, over Cancellaresca nuovamente composto*. Roma, 1522.

HENRICIS, Ludovico «El Vicentino». Venecia, *Tesaurus degli Scrittori*. 1523.

HENRICIS, Ludovico «El Vicentino». *La operina di Ludouico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancellarescha*. [Colofón: Stampata in Roma per inuentione di Ludouico Vicentino, scrittore. 1524?]

- *La operina di Ludouico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancellarescha con molte altre noue littere aggiunte, et una bellissima ragione di abbacho molto necessario, à chi impara à scriuere, e fare conto vgo scr.* [Colofón: Stampata in Roma per inuentione no, di Ludouico Vicentino resvrexist Vgo da Carpi] [1525]
- [Colofón: Stampata in Roma, in Campo di Fiore, per Valerio D'orico, et Lvigi, fratelli, brisciani. Anno MDXXXIX. 1529]

CELEBRINO DA URDINE, Eustachio. *Il modo di imparare de scrivere lettera Merchantescha, et etiam a far lo inchiostro, et cognoscer la carta. Con el modo de temperare la penna*, 1525.

TAGLIENTE, Giovanni Antonio. *Libro maistreuole. Opera nuouamente stampata del M.D.XXIII in Venetia laquale insegna maistreuolmente con nuouo modo & arte a legere*. [1524]

TAGLIENTE, Giovanni Antonio. *La vera arte delo eccellente scrivere de diverse varie sorti de litere*. Venezia, 1524. (Reprod. facs. Nieuwkoop, Países Bajos, Miland, 1971).

TAGLIENTE, Giovanni Antonio. *Lo presente Ubro insegna la vera arte de lo excellēte scriuere de diuerse varie sorti de litere lequali se fano p'geometrica ragione. & con la p'sente opera ognuno le potra imparare impochi giorni p lo amaistramento, ragioni, & essempli, come qui seguen- te vedrai Opera del tagliente nouamente composta cum gratia nel anno di n'ra salute*. [Venice MDXXV], 1525.

VERINI, Giovanni Battista. *Incipit Uberprimus [-quartus] elementorum litterarum Ioannis Baptiste de Verinis Florentini nouiter impressus* [Toscolano, Alessandro de' Paganini, ca. 1526]

HENRICIS, Ludovico «El Vicentino». *Il modo de temperare le penne con le uarie sorti de littere ordinato per Ludouico Vicentio, in Roma nel anno MDXXIII* [Colofón: Sta'pata in Venetia per Ludouico Vicentino scrittore & Eustachio Celebrino intagliatore] [1526?]

HENRICIS, Ludovico «El Vicentino». *Regola da imparare scrivere varii caratteri de littere con li suoi compas si et misvre. Et il modo di temperare le penne secondo la sorte de littere che uorrai scriuere, ordinato per Ludouico Vicentino con una ricetta dafar inchiostro fino, novamete stam-*

- pato. MDXXXII [Colofón: Stampato in Vinegia per Nicolo d'Aristotüe detto Zop- pino. Nel anno de nostra salute MDXXXII. Del mese d'Agosto], 1532.
- CARPI, Ugo da. (ca. 1480-1532?). *Thesavro de scrittori opera artificiosa laquale con grandissima arte, si per pratica come per geometria insegna a scriuere diuerse sorte littere ...tutte extratte da diuersi et probatissimi auttori & massimamente da lo preclarissimo Sigismundo fanto... intagliata per Ugo da Carpi: con vna ragione dabbaco... M.D.XXXV.* [Roma, Antonio Blado, d. 1535] (ed. facs. Con introducción de Esther Potter. Londres, Nattali & Maurice, 1968).
- PALATINO, Giovanni Battista. *Libro Libro nvoovo d'imparare a scrivere tutte sorte lettere antiche et moderne di tutti nationi, con nvoove regole misvre et essempli, con vn breue & utile trattato de le cifere, composto per Giouambattista Palatino cittadino romano.* [Colofón: Stampata in Roma, appresso Campo di Fiore, nelle case di M. Benedetto Gionta, per Baldassarre di Francesco Cartolari perugino, il di xii d'agosto M.D.XXXX.] 1540.
- AMPHIAREO, Vespasiano. *Un nuovo modo d'insegnar a scrivere et formar lettere di piu sorti, che da altri non prima c'hora usate: novamente da Frate Vespasiano.* Venecia, 1548.
- RUANO, Ferdinando. *Sette alphabeti di varie lettere. Formatì con ragion geometrica da Ferdinando Ruano.* Roma, 1553. (ed. facs. Miland Publishers, 1971)
- AMPHIAREO, Vespasiano. *Opera di frate Vespasiano Amphiareo da Ferrara dell'ordine minore conventuale, nella quale si insegna a scrivere varie sorti di lettere, et masime vna lettera bastarda da lui novamente con sua industria ritrovata, laqual serve al cancellaresco et mercantesco. Poi insegna a far l'in- chiestro negrissimo con tanta facilità, che ciascuno per semplice che sia, lo saprà far da se. Anchora a macinar l'oro et scriuere con esso come si farà con l'inchiostro parimente a scriuere con l'azuro, & col cinaprio opera utilissima e molto necessaria all'uso humano...* in Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli. MDLIII. 1554.
- PALATINO, Giovanni Battista. *Libro di M. Giovambattista Palatino Cittadino Romano, nelqual s'insegna á scriuere ogni sorte Lettera, antica, & moderna, di qualunque natione, con le sue Regole, & misure, & essempli, et con vn breve et vtil discorso de le cifre, riueduto nuouamente, & corretto del proprio autore, con la giunta di quindici tauole bellissime.* [Colofón: In Roma dirimpetto á santo Hieronimo, per Antonio Maria Guidotto mantouano, & duodecimo viotto parmesano socio, alli xvi. De Nouëbre, M.D.LVI.] 1556.
- CRESCI, Giovanni Francesco. *Essempiare di piu sorti Lettere... dove sí dimostra la vera e nuova forma dello scrivere...di M. Gio. Francesco Cresci Milanese, scrittore della Libreria Apostolica.* Roma, 1560. Venezia, Heredi di Francesco Rampazetto, 1578. (ed. facs. de Londres: Nattali & Maurice, 1968).
- AUGUSTINO. *Opera, nella quale sí insegna a scrivere.* Venecia, 1565.
- PALATINO, Giovanni Battista. *Compendio del gran volume de l'arte del bene et leggiadramente scrivere tutte le sorti di lettere et caratteri, con le lor regole misure, & essempli, di m. Gioanbattista Palatino cittadino romano. Da lui medesimo cauato & ristretto, con ogni possibile breuità nel presente trattato. Con... cifre et con l'aggiunta d'alcune tauole, & altri particolari...illustrato.* In Roma alla Chiauca di S. Lucia, per li heredi di Valerio & Luigi Dorici fratelli bresciani l'anno 1566.
- DATI, P. Agostino. *Opera del Reverendo Padre Don Avgustino da Sciena, Monaco Certosino, nella quale insegna a scriuere varie sorti de lettere, tanto cancellaresche, quanto mercantesche...* Ve-

- necia, Francesco de Tomaso di Salò, 1568. (ed. facs. Con introducción de Alfred Fairbank. Londres, The Merrion Press, 1975).
- CRESCHI, Giovanni Francesco. *Il Perfetto Scrittore... Doue si veggono i veri caratteri & le natural forme di tutte quelle sorti di lettere che à vero scrittor si appartengono*. Stamparia de i Rampazetti ad instantia di Gio. Antonio degli Antonij, 1571 (ed. facs. Nieuwkoop, Holanda, Miland Publ., 1972) (ed. facs. dig. Google Books)
- HERCOLANI, Giulantonio. *Esemplare utile di tutte le sorti di l(ette)re cancellaresche correntissime, et altre usate...* Bologna, 1574.
- MONTE REGALE, Conreto de. *Un nuovo et facil Modo d'imparare scrivere varie sorti di letter con le sue dichiarazioni, e diverse maniere d' Alfabeti di maiuscole moderne &c.* Venecia, 1576.
- GAGLIARDELLI, Salvatore. *Soprascritte di Lettere in forma cancellaresca, corsiva, appartenenti ad ogni grado di persona...* Florencia, 1583.
- SCALZINI, Marcello «Il Camerino». *Il segretario de Marzello Scalino da Camerino cittadino romano...* Venezia, D. Nicolini, 1584.
- CURIONE, Ludovico. *La notomia delle cancellaresche corsive & altre maniere d lettere di Lodovico Curione*. Roma, 1588.
- ORFEI, Luca. *Varie Inscrittioni del Santiss. S.n. Sisto 5. Pont. Max., da Luca Horfei da Fano*, Roma, 1589.
- ROMANO, Giacomo. *Il primo libro di scrivere di Iacomo Romano, dove s'insegna la vera maniera delle cancellaresche corsive e di tutte quelle sorti di lettere che a un buon scrittore si appartengono di sapere, & che al presente sono in uso...* Roma [P. Spada], 1589.
- ROSSI, Marco Antonio. *Giardino di Scrittori... nel quale si vede il vero modo di scriver facilissimamente tutte le sorte di lettere, che al presente sono in uso, et che sono necessarie ad ogni qualità di persona. Conn un Alphabeto di Maiuscole Antiche Rom. Fatte per ragon' di geometria*. Roma, 1598.
- CURIONE, Ludovico. *Del mododi scrivere le Cancellaresche corsive di Lodovico Curione*. Roma, 1590.

Italia s. XVII

- LANCIONE, Sempronio. *La theorica del uero modo di scriuere cancellaresco corsiuo di nuouo ritrouata da Sempronio Lancione detto il romano con Tinuentione di umentidue regole, nellegli s'insegna come si possa presto aquistare qsta nobil arte senza la presenza del maestro*. [Verona, 1601].
- TOZZÍ, Pietro Paolo. *Ghirlanda di sei uaghi fiori scielti da piu famosi t giardini d'Italia raccolti da Pietro Paolo Tozzi belle lettere dotte sententie noui merli moderne mansioni leggiadri lauori usati numeri in Padoua alla libreria del Giesv. Primo libro* [1604].
- GIERONIMI, Rocco. *Vaghi et varie, inuentioni di caratteri di lettere cancellarhe*. de Rocco Gieronimi veneciano scritte. In Pauia. Dedicate al molto iltre. sigr. Ferdinando de Tassis... da Catarino Doino. [n.p., d. 1618].
- CURIONE, Ludovico. *Il modo di scrivere le cancellaresche corsive et altre maniere di lettere di Lodovico Curione... Libro primo*. Roma, 1586.

- RUINETTI, Tommaso (nacido h. 1596). *Idea del bvon scrittore opera prima di Tomaso Rvinetti da Ravena a' beneficio de' desiderosi d'imitare le uere forme dello scriuere dedicata all' illmo. et rmo. sig. Cardinal Pietro Aldo- brandino...* [Roma] 1619.
- SEGARO, Giuseppe (d. ca. 1624). *Dell' idea dello scriuere di Givseppe Segaro genovese intagliata per lo molto reuerendo d. Epi- fanio dalFiano vallombrosano priore dello Spirito Santo di Firenze l'anno 1607* [Genova, Giuseppe Pavoni, 1624].
- RICHIER, Michel. *Prato fiorito de scrittori di Michele Richier di Lorena all' illmo. Et eccmo. sigr. don Antonio Barberino nel quale si vede vna scielta d'alcuni prouerpii di Salomone, con il vero modo di scriuer' facilissimamente tutte sorti di lettere, che sono in questo volume necessarie ad ogni sorte de scrittori, con diuersi alfabeti tanto delle piccole, quanto delle maiuscole rom. antiche fatte per ragion di geometria. Stampato in Roma appresso il proprio autore...* MDCXXVI [1626].
- PISANI, Giovanni Battista (b. ca. 1606) *Il primo libro di lettere corsiue moderne di Gio Battista Pisani scrittore, & arimmetico in Genoua stampato appresso l'autore l' anno 1641.*
- TIRANTI, Vlonorato (1589– d. 1657). *Breve sommario d'alcune regole d'ortografia della lingua italiana, del sec'ro Honorato Tiranti di Saorgio, ottauo libro dè suoi caratteri, in Torino l'anno. 1657.*
- TENSINI, Agostino (b. ca. 1006?). *Le meraviglie della penna conchiudenti in diuersi modi di scriuere delineati, et intagliati da Agostino Tensino codognese.* [Verona?, h. 1680?].

Italia s. XVIII

- TENSINI, Agostino (b. ca. 1006?). *La uera regola dello scriuere utile à giouani. Si vende in Bassano al negozio Remondini* [Bassano, h. 1790?].

Francia s. XVI

- RUE, Jacques de la. *Alphabet de dissemblables sortes de lettres italiques, en vers alexandrins par Jacques de La Rue escrivain.* Paris, Claude Micard, 1565.
- BAUCHESNE, Jean de (h. 1540-1620). *Le tresor d'écriture, auquel est contenu tout ce qui est requis & necessaire à tous amateurs dudict art. Par Jehan de Beav-chesne parisien avec priuilege du roy. Ilz se vendent par l'auteur, en Rue Merciere à l'enseigne de la Trinité a Lyon, 1580.*
- LE GANGNEUR, Guillaume (h.1553- h.1624). *La Technographie ou briefue methode pour paruenir à la parfaite connoissance de l'écriture franfoyse de Vinuention de Guillaume Le Gangneur angeuin secretaire ordinaire de la chambre du Roy. La Rizographie, ou les sources, éléments et perfections de l'écriture italienne. La Caligraphie, ou belle écriture de la lettre grecque.* [Paris, ca. 1599].

Francia s. XVII

- BEUGRAND, Jean de (Activo h. 1586-1601). *Panchrestoeraphie toutes les figures cy dessus sont formees d'un seul traict. Par I. De Beavgrand escrivain du roy et de ses bibliotheques et secretaire ordinaire de la chambre de sa majesté*. Paris, h. 1604.
- MATEROT, Lucas. *Les oeuvres de Lucas Materot bourgvignon françois, citoyen d'Avignon. Ou lon comprendra facilement la maniere de bien et proprement escrire toute sorte de lettre italienne selon l'usage de ce siecle*. [Colofón: En Auignon parl. Bramereav imprimeur de sa Sainteté 1608].
- DESMOULINS, François. *Le Paranymphe de l'écriture ronde, financiere & italienne, de nouvelle forme, fait et gravé par François Desmoulins, écrivain*. Lyon, Savary, 1625.
- DU BOIS, Jean Baptiste. *Alphabet inuente & mis en lumiere, par Ian Bapte. du Bois. mtre escrivain. a Cambray, de l'imprimerie de Iosse Lavrent, imprimeur iuré*. [16-] [antes 1637].
- PETRÉ, Jean. *Traité de l'art d'écriture, avec les exemples de tous les differents caracteres, qui se pratiquent en ce royaume. Dedié A Monseigneur de Bailleul, Sur-intendant des Finances. Par Iean Petré, secretaire ordinaire de la chambre du roy... A Paris. Chez l'auteur, ruë St. Antoine, au coing de St Paul, a la Plume d'or. M.DC.XLVII*. [1647]
- PETRÉ, Jean. *Les exemples de l'art d'écriture de finance, & italienne bastarde, de l'inuention, & de la main de Petré, me. Escriuain iuré a Paris. Dediées. A Monseigneur, Monseigneur de Baüleul, Cheualier Baron de Chasteau-Gonier. Conseiller du Roy en ses conseils, President en sa Cour de Parlement de Paris, Sur-intendant des Finances, ó Chancelier de la Reyne. AParis. Chez l'auteur rue St. Anthoine, au coing de St. Paul, a la Plume d'or. M.DC.XLVII*. [1647].
- BARBEDOR, Louis (ca. 1589-1670). *Les écritures financiere et italienne bastarde dans levr naïfveté. Ouvrage composé de quantité d'exemplaires... avec plusieurs autres escritures et alphabets de la plus-part des nations du monde. Par Lovis Barbedor, secretaire ordinaire de la chambre du roy, et maistre escrivain iuré a Paris...se vendent a Paris chez l'auteur, au bout du Pont Saint Michel deuant la Barriere des Sergens, à l'Enseigne du Manteau Royal*. [d. 1650].
- PETRÉ, Jean. *Les originaux de la belle écriture en toutes les manieres qu'elle se doit pratiquer, de l'inuention du s. Petré secretaire ordinaire de la chambre du roy, & me. Escriuain iuré a Paris. Dediées A Monseigneur. Monseigneur le Marquis de la Vieuville... Se vendent a Paris. Chez l'Auteur, rüe St. Antoine au coing de St. Paul, a la Plume d'or. M.DC.LIH*. [1653].
- BARBEDOR, Louis (ca. 1589-1670). *Traité de l'art d'escrire, ov il est sommairement parlé de l'excellence de l'escritvre, de son origine ...par Lovis Barbedor... on le vend a Paris chez l'auteur, au bout du PontSaint Michel deuant la Barriere des Sergens à l'Enseigne du Manteau Royal. M.DC.LV*. [1655].
- RAVENEAU, Jacques. *Traité des inscriptions en faux et reconnoissances d'écritures & signatures par comparaison & autrement*. A Paris, chez Thomas lolly, à la palme & aux armes de Hollande, 1666.
- SENAULT, Louis (activo 1669-1680). *Les rares escritures financieres et italiennes bastardes nouvellement a la mode avec vn abrege contenant des instructions tres faciles pour apprendre à bien et diligemment escrire escrites et gravees par L. Senault dediees a Monseigneur le Dauphin a Paris chez F. Poilly Rue St. Iacque à l'Image St. Benoist*. [d. 1669].

SENAULT, Louis. *Les rares escritures financieres et italiennes bastardes nouvellement à la mode avec un abregé contenant des instructions tres facilles pour apprendre à bien et diligement escrire.* París, 1670?

SENAULT, Louis (activo 1669-1680). *Livre des rares & curieuses escritures italiennes bastarde à la mode et pratiquéés en ce roy.me. Dedié au roy escrit et graué par L. Senault a Paris chez F. Poilty, rüe St. Iacques a L'Image St. Benoist.* [d. 1671].

ALAI DE BEAULIEU, Jean Baptiste. *L'art d'écrire.* Paris, chez l'auteur, 1680.

Francia s. XVIII

PETRÉ, Jean. *Nouveau livre d'écriture financiere italiéne et bâtarde presentement en usage dans ce royaume. Dedié au Roy escrit par Iean Petré ancien syndic des ecrivains iurez de Paris. A Paris, chez Jâques Chiquet, rue St. Iâques, au grand St. Henry* [d. 1713].

PAILLASSON, Charles. *L'art d'Ecrire.* (Dans la Grande Encyclopédie de 1763).

- (ed. facs. Tours, Francia, MAME Imprimeurs, 2001).
- (ed. facs. París, Club des Libraires de France, 1964).

PAILLASSON, Charles. *L'Art d'écrire réduit a des demonstrations varies et faciles avec des explications pour l'Encyclopédie Méthodique par Paillasson Ecrivain du Cabinet du Roi en venficateur.* París? 1783.

Flandes y Países Bajos s. XVI

Nouuel exemplaire pour apprendre à escribe, contenant plusieurs belles sentences, extraictes des histories anciennes, suiuant l'ordre de l'alphabet au grand soulagement de la jeunesse. Le tout mise en rime françoise par A. De H. Avec vuelques exemples de lettre italienne appropriés à lafin. Amberes, Robert Granjon, 1565.

PERRET, Clément (1551- h. 1590) *Exercitatio alphabetica nova & vtilissima, variis expressa lingvis et caracteribus: raris ornamentis, vmbris, & recessibus, picture, architecturaeque, speciosa: nusquam ante hac edita. Clementis Perreti bruxellani, nondum.i8.annum egressi, industria.* Amberes, 1569.

HONDIUS, Jodocus (1563-1612). *Theatrum artis scribendi : varia summorum nostri seculi, artificiam exemplaria complectens, novem diversis linguis exarata.* Amsterdam, 1594. (ed. facs. Nieuwkoop, Holanda, De Miland, 1969).

Flandes y Países Bajos s. XVII

VAN DEN VELDE, Jan (1568-1623). *Spiegel der Scrijfkonste, in den welcken ghesien worden veelderhande gheschifte met hare Fondementen ende onderrichtinghe wtghegeven door Jan vanden Velde Fransoysche SchoolMr: binnen de vermaerde Coopstadt Rotterdam. Anno 1605. Ghe-druckt tot Amsterdam, Bj Willem Iansz. Inde vergulde Zonnewyser.* Rotterdam, 1609?

CHAMBRE, Jean de la. *Exemplaren op d'Italia ensche manier ende int kooper ghesneden door Willem van der Laegh*. Amsterdam, 1643.

Alemania y Suiza s. XVI

MERCATOR RUPELMUNDANO, Gerardo. *Litterarum Latinarum, quas Italicas, cursorias que vocant scribendarum ratio*. Lovaina, Rutgerio Rescio, 1540.

NEUDÖRFER, Johann (1497-1563). *Ein gute Ordnung, vnd kurtze Vnterricht, der furnemsten Grunde, aus denen die Jungen, zierlichs schreybens begirlich mit besonderer Kunst vnd behendikeyt Vnterricht vnd geübt möge warden, durch Johann Newdorffer Burger vnd Rechenmaister zu Nurmberg, seynen Schulern zu mer'm verstandt geordnet, im Jar der Geburt Jhesu Christi unsers Herren vnd Seligmachers*. [Nuremberg] M.D.XXXVIII [-1543].

NEFF, Caspar. *Thesaurarium artis scriptoriae et Cancellariae Scribarumque Clenodium*. Colonia, C. Vopelius, 1549.

WYS, Urbanus. *Libellus valde doctus elegans & utilis, multa & varia scribendarum literarum genera complectens*. Zurich, 1549.

STIMMER, Christoph. *Alphabet*. [Colophon: Christoff Stimmer der Jung von SchaffEhusen. Getruckt zü Zürych, by Rüdolff Wyssenbach Formschnyder. 1549.]

FUGGER, Wolfgang (h. 1515-1568) *Ein nutzlich vnd wolgegründt formular, mancherley schooner schrieffen, als teutscher, lateinischer, griechischer, vnnd hebrayscher Buchstaben, samptvnterrichtung, wieeinyedegebraucht vnd gekrnt soll warden. Meniglich zu nutz vnd gut in Truck verordnet, durch Wolffgangng Fugger Burger zu Nurmberg, anno M.D.LIII* [Colofón: Gedruckt zu Nürmburg, bey Valentm Geyssler, durch verlegung Wolffgang Fugger Burgers daselbst]. [1553].

ROGEL, Hans (1532-1592) *Capital vnd Versal Buech, allerhandt grosser vnd kleiner Alphabeth, zue den Haubtschrieffen vnd Büechern, dessgichen in Canntzleyen vnnd gemein, zuegebrauchen ganntz zierlich geordiniert. Durch Hannsen Rogel Formschneider, Burgern zue Augspurg inn Truckh verferttigt*. AV 16 Augspurg, bey fohann Vlrich Schöningk. 31. Augsburg,

BRY, Jan Theodor de (1561-1623?) & Jan Israel de (d. 1611). *Alphabeten vnd aller art Characteren, so jemals von Anbegin der Welt, bey allen Nationen... künstlich in Kupffer gestochen, vnnd von neuwem an Tag geben, durch Ioh. Theodorum, vnd Ioh. Israel von Bry, Gebrüder, Burger zu Franck*. Franckfurt Anno M.D.XCVI. [1596].

Alemania y Suiza s. XVII

FITZER, William (h. 1600-1671). *Characters and diversitie of letters used by divers, nations in the vworld; the antiquity, manifold vse and varietie thereof: with exemplary descriptions of very many strang alphabets*. Curiously cutt in brasse by Iohn Theod: de Bry deceased. Franckfort on the Mayne, printed by Iohn Nicol: Stoltzenberger for William Fitzer. Anno M.DC.XXVIII. [1628].

Inglaterra s. XVII

- DAVIES, John. *The writing schoolemaster or the anatomie of faire writing*. Londres, 1648.
- COCKER, Edgar. *Arts glory; or, the pen-man's treasurie. Where in you may be accomadated with varieties of curious hands, for any manner of employments*. Peter Stent at ye White Horse in Gilt-spur Street w[i]thout New Gate, & W:[illia]m Fisher at ye Posterne Gate neer Tower Hill, 1657.
- SNELL, Charles. *The Pen-man's Treasury Open'd a New Essay for the Improvement of Free and Natural Writing in Ye English, French, and Italian Hands / by Charles Snell...* Londres, Command of Hand, 1694. (ed. facs. Biblio Bazaar, 2011).
- AYRES, John. *A tutor to penmanship or the writing master a copy book shewing all the variety of penmanship and clerkship as now practised in England in. II. parts by John Ayres at the Hand & Pen in St. Pls. Chyrd. Sold by the author*. Londres, 1698.
- WATSON, Thomas. *A copy book enriched with great variety of the most useful and modish hands. Adorned with a whole alphabet of great letters... by Thomas Watson, and several London writing-masters... the third impression. With improvement of the chancery hands. London, printed for John Nicholson, at the King's Arms, and John Sprint, at the Bell, in Little-Britain* [1700].

Inglaterra s. XVIII

- SHELLEY, George. *Natural writing in all the hands, with variety of ornament*. Londres, 1709.
- BICKHAM, George. *The universal Penman*. Engraved by George Bickham. Londres, 1743. (ed. facs. With an introductory essay by Philip Hofer. Nueva York, Dover Publications, 1954).

USA s. XIX

- SPENCER, Platt R. (1800-1864) *Spencerian system of Penmanship* (diez cuadernos en 4º). Nueva York, 1910. (ed. facs. Mott Media, Fenton, Michigan, 1985).

Portugal

- ANDRADE DE FIGUEYEREDO, Manoel de. *Nova escola para aprender a leer, escrever & contar...* Lisboa, Bernardo da Costa de Carvalho, 1722. (ed. facs. Valladolid, Maxtor, 2009)
- ARAUJO, Antonio Jacinto de. *Arte de escrever, Composta por Antonio Jacinto de Araujo...* [s.l.], [s.n.], [Lisboa?] 1783.

ARTES DE ESCRIBIR ESPAÑOLES

España s. XVI

- BUSTO, Bernabé del. *Arte para aprender a leer y escrevir perfectamente en romance y latin*, [s.l.], [s.f.] (con privilegio de 1532)
- ICÍAR, Juan de. *Recopila / ción subtilísima: inti / tvlada Orthographía / práctica: por la qual se enseña a escriuir per / fectamente / así por práctica como geome / tría todas las suertes de letras que más en nue / stra España y fuera della se vsan. Hecho y experimentado por Iua de Yciar Vizcayno / escriptor de libros. Y cortado por / Juan de Vingles Francés. / Es materia de sí muy prouechosa para toda calidad / de personas que en este exercicio se qui / sieren exercitar*. Impreso en Çaragoça, por Bartholo / me de Nagera. M. D. XL. VIII. Saragossa, 1548. (ed. facs. Bilbao, IKEDER, 2003).
- ICÍAR, Juan de (n. 1522 ó 1523), Vingles, Jean de (1498-). *Orthographia pratica. Recopilacion subtilísima, intitulada orthographia pratica, por la qual se enseña a escribir perfectamente hecho y experimentado por Iua de Yciar Vizcayno, escritor de libros; y cortado por Iuan de Vingles Frances*. Çaragoça, Bartholome de Nagera, 1548. (ed. facs.: Presentación, Luis Sánchez Belda. Introducción, Justo García Morales. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Instituto Bibliográfico Hispánico, 1973).
- ICÍAR, Juan de. *Arte / subtilísima / por la qual / se enseña a scriuir per / fectamente. Hecho y / experimentado, y agora de nuevo añadido por Juan de Yciarvizcayno, / Imprimióse en Caragoça en casa de Pedro Bermuz. Año de M. D. L. / A costa de Miguel Cepilla mercader de libros*. Saragossa, 1550.
- Çaragoça, en casa de Steuan de Najara, 1553. (ed. facs. Introducción de Javier Durán Barceló. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Ayuntamiento de Valladolid, 2002).
- FLÓREZ, Fr. Andrés. *Doctrina Christiana del Ermitaño y el Niño, compuesta por fray Andrés Florez*. Con una 3ª parte titulada: *Arte para bien leer y escreuir en romance castellano*. Valladolid, Sebastián Martínez, 1552.
- ICÍAR, Juan de. *Libro subtilísimo por el qual se enseña a escreuir y contar perfectamete el qual lleua el mesmo orden quelleua vn maestro con su dicipulo hecho y experimetado por luan de Yciar Vizcayno*. Impreso a costas de Miguel de Suelues, alias, çapila infançon mercader de libros [Zaragoza] Año. M.D.LXVI. [1556].
- Impreffo en çaragoça en cafa de la biuda de Bartholome de Nagera. A coftas de Miguel de Suelues, alias çapila, infançon, mercader de libros, vezino de çaragoça. Año. M.D.LXIII. Zaragoza, Miguel de Suelves, 1564. (ed. facs. dig. Google Books).
- TORQUEMADA, Antonio de. *Manual de escribientes*. ms. ¿1550-1560? En *Obras Completas I*, Madrid, Turner Biblioteca Castro, 1994.
- MADARIAGA, Pedro. *Libro sbtilíssimo intitulado honra de Escriuanos. Compuesto v experimentado por Pedro de Madariaga vizcayno. Visto y examinado. Con pnúilegio real, y esta tassado en quatro sueldos*. [colofón: Fue impressa la presente obra intiúla da honrra de escriuanos en

- la coronada ciudad de Valencia, en casa de Iuan de Mey, año de 1565. El postrero de Agosto:] Valencia, 1565.
- MADARIAGA, Pedro. *Arte de Escribir, Ortografía de la Pluma, y honra de los profesores de este magisterio*. Reimpresión de Antonio de Sancha, Madrid, 1777. [*Honra de escribanos...* Valencia, 1565]. (ed. facs. dig. Google Books)
- LUCAS, Francisco. *Instrucción muy provechosa para aprender a escreuir, con auiso particular de la traça y hechura de las letras de Redondilla y Bastarda, y de otras cosas para bien escreuir necessarias*. Toledo, Francisco de Guzmán, 1571, 1577.
- LUCAS, Francisco. *Arte de escribir de Francisco Lucas, diuidida en quatro partes. Va enesta ultima impression ciertas tablas que no estauan impressas, corregido y emendado por el mismo autor*. Dirigida a la s.c.r.m. del rey don Philippe. II. nuestro señor... en Madrid. En casa de Francisco Sanchez, impressor año. 1580. (ed. facs. Universitat de València, DL 1998). (ed. facs. Introducción de Ana Martínez Pereira. Biblioteca Litterae, Editorial Calambur. Madrid, 2005).
- *Arte de escrevir de Francisco Lucas, vezino de Sevilla, residente en corte de su magestad. Diuidida en quatro partes. Dirigida a la s.c.r.m. del rey don Felipe. II. nuestro señor. Año 1608... en Madrid, en casa de Juan de la Cuesta. Vendese en casa de Francisco de Robles librero del rey nuestro señor*. [1608]. (ed. facs. dig. Google Books)
- BRUN, Andrés. *Arte muy provechoso para aprender de escribir perfectamente*. Zaragoza, 1583.
- CUESTA, Juan de la. *Libro y Tratado para enseñar leer y escriuir brevemente y con gran facilidad, cõreta pronunciacion y verdadera orthographia todo Romance Castellano... compuesto por Iuan de la Cuesta vezino de Valdenuño Fernandez. Dirigido al Serenissimo Principe don Phelipe nuestro Señor. Alcala en casa de Iuan Gracian que fea en gloria. Año. 1589*. (ed. facs. dig. Universidad de Valencia)
- JEREZ, Juan de. *Geometría práctica de las letras latinas y francesas y de muchos aovados. Documentos y avisos para bien enseñar a leer, escribir y contar, y juntamente recetas de hacer tinta finísima y delgada*. Toledo, 1594.
- PÉREZ, Ignacio (1574-1609). *Arte de escrevir con cierta industria e invencion para hazer buena forma de letra, y aprenderlo con facilidad. Compuesto por el Maestro Ignacio Perez vezino de la Villa de Madrid, residente en ella. Dirigido a. Diego de Chaues Bañuelos escriuano mayor de rentas de su magestad. Escrito y cortado en madera por el mismo autor ...en Madríd. En la Imprenta Real. Año de M.D.XCIX*. [1599]. (ed. facs. Introducción de Carmen Crespo Tabarra. Madrid, Instituto de España y Biblioteca Nacional, 1992).

España s. XVII

- FLÓREZ, P. Pedro. *Methodo Del Arte de Escriuir*. Madrid, Luis Sánchez, 1614.
- DÍAZ MORANTE, Pedro. *Arte de escreuir inventada con el fabor de Dios / por el maestro P. Díaz Morante, con la qual sabran escreuir en muy breue tiempo y con gran destreza y gala, todos los que con quenta y cudicia la imitaren y con particularidad hombres y mancebos*. Madrid, [s.n.], 1615.

- DÍAZ MORANTE, Pedro. *Nuevo arte, donde se destierran las ignorancias que hasta oy ha auido en enseñar a escribir*. Madrid, 1616.
- HURTADO, Juan. *Arte de escribir*. Milán, Jacomo Lantonio, 1618.
- DÍAZ MORANTE, Pedro. *Segunda parte del Arte de escriuir, compuesta por el Maestro Diaz Morante de la Orden Tercera del Serafico Padre San Francisco, la qual se intitula, Enseñança de Principes y assi mismo va en este libro lo que se lesha de pedir a los Maestros, que se examinaren por esta nueva arte*. Madrid, Luis Sánchez, 1624. (ed. facs. dig. BNE).
- DÍAZ MORANTE, Pedro. *Tercera parte del Arte nueva de escriuir que el maestro Pedro Díaz de Morante ha compuesto*. Madrid, Imprenta Real, 1629. (ed. facs. dig. BNE).
- DÍAZ MORANTE, Pedro. *Quarta parte del Arte nueva de escriuir / compuesta por el maestro Pedro Díaz Morante, de la Orden Tercera del Serafico*. En Madrid, Juan Gonçalez, 1631. (ed. facs. dig. BNE)
- Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645. (ed. facs. dig. Google Books).
 - Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, a costa del dicho Blas Lopez, 1654.
- ZAVALA CENTENERA, Felipe de. *Introducción nueva del arte de escribir, breve, y compendiosa en vía de Diálogo por seis Definiciones entre el Maestro y Discipulo: en el cual trata de los documentos necesarios, que se han de saber aprender fácilmente a escribir*. Madrid, [s.n.] 1634.
- DÍAZ MORANTE, Pedro. *Arte de escribir, 5ª parte*. Madrid, [s.n.], 1627-1628.
- LLAGUNA, Antoni Eudald. *Primera part del art de escrivrer, intitulas descans. Es prompta, descaçada, y facilissima ensenyança per los qui volen saber escriurer pei propri vs. Per Antoni Eudald Llagvna. Ab llicencia*. Barcelona, Pere Lacavalleria, 1640.
- CASANOVA, Joseph de. *Primera parte del Arte de escribir todas formas de letras. Escrito y tallado por Ioseph de Casanova... Dedicado al myy poderoso, y catholico monarcha don Phelipe IIII, el grande monarcha...* en Madrid. Por Diego Diaz de la Carrara. Año 1650. Vendelo el autor en su escuela junto á la puerta de Guadalaxara. Pedro de Villafranca Invent. y Esculp. en Madrid 1649. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650.
- (ed. facs. dig. Google Books)
 - (ed. facs. dig. Biblioteca Nacional. www.bne.es)
- PALAFIX y MENDOZA, Juan de. *Breve tratado de escribir bien, y de la perfecta orthographia...* Madrid, María de Quiñones, 1662.
- BELVIS TREJO, Alonso de. *Forma breve, que se ha de tener en soltar, ò correr la mano en el exercicio de escriuir liberal y para que las personas que no hazen buena letra la mejoren*. Dase en casa de Alonso Belvis Trejo, junto al Horno de la Penitencia desta Ciudad de Toledo. [s.n.], 1678.
- BUENO, Diego. *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir, y contar Príncipes y señores*. [s.n.] Zaragoza, por Domingo Gafcon, Infançon, Impreffor del Hospital Real, y General de Nuestra Señora de Gracia. Año 1690. Zaragoza, Domingo Gascón, 1690. (ed. facs. dig. Google Books).
- ZEVALLOS, Blas Antonio de. *Libro histórico y moral sobre el origen y excelencias del Nobilissimo Arte de Leer, Escribir, y Contar, y su enseñanza...* Madrid, Antonio González de Reyes, 1692.
- ORTIZ, H. Lorenzo. *El maestro de escribir, la theorica, y la practica para aprender, y para enseñar este vtilissimo arte, con otros dos artes nuevos: vno para saber formar rasgos : otro para inventar innumerables formas de letras*. Qye ofrece a la myy ilvstre, noble, y leal Cividad de Cadiz el

hermano Lorenzo Ortiz, de la Compañía de Iefus. Venecia. MDCXCVI. Paolo Baglioni, 1696. (ed. facs. dig. Universidad de Granada)

BUENO, Diego. *Escuela Universal de Literatura y Arithmética*. Madrid, Gregorio Fosmann y Medina, 1700.

España s. XVIII

AZNAR DE POLANCO, Juan Claudio. *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos y reglas mathematicas del M^{ro} Juan Claudio Aznar de Polanco*. Madrid, Herederos de Manuel Ruiz de Murga, 1719. (ed. facs. dig. Google Books)

FERNÁNDEZ PATIÑO Y PRADO, Gabriel. *Origen de las ciencias, arte nuevo de leer, escribir y contar, con cinco formas de letra útiles, y examen para los que intenten ser maestros de él, con otras curiosidades importantes*. Madrid, Antonio Martínez, 1753. (ed. facs. dig. Biblioteca Valenciana Digital).

ESPINA, Fr. Antonio. *Arte caligráfica o Elementos del arte de escribir para uso de los niños de la escuela pública de San Agustín de Torroella de Montgrí / dispuestos por Fr. Antonio de Espina religioso calzado*. Gerona, Imprenta de Narciso Oliva se hallará en Barcelona en la Librería de Antonio Sastres, [s.f.] 1753-1789. (ed. facs. dig. Google Books)

OLOD, Fr. Luis de. *Tratado del origen y arte de escribir bien*. Gerona: *En la imprenta de narciso Oliva, a costa de Francisco Basols y Bastóns hermano del autor*, 1766. (ed. facs. Introducción de Josefina Mateu. Universidad de Barcelona, 1982). (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 2003). (ed. facs. dig. Google Books)

PALOMARES, Francisco Xavier de Santiago. *Arte nueva de escribir inventada por el insigne maestro Pedro Díaz Morante...* Madrid, en la Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1776. (ed. facs. Valladolid, Maxtor, 2005). (ed. facs. dig. Google Books)

SCÍO DE SAN MIGUEL, P. Felipe. (Caligrafía del P. José Sánchez de San Juan grabada por de Francisco Asensio y Mejorada.) *Método uniforme para las escuelas de cartilla, deletrear, leer, escribir, arithmetica, gramatica castellana, como se practica por los padres de las Escuelas Pías*. Prólogo P. Felipe Scío. Madrid, Pedro Marin, 1780.

ANDUAGA Y GARIMBERTI, José. *Arte de escribir por reglas y sin muestras establecido de orden superior en los Reales Sitios de San Ildefonso y Valsain...* Madrid, Imprenta Real, 1781. 1795 (ed. facs. dig. Google Books)

RUBIO, Juan. *Prevenciones dirigidas a los maestros de primeras letras*. Madrid, Imprenta Real, 1788.

SERVIDORI, Abate D. Domingo M^a De. *Reflexiones sobre la verdadera Arte de escribir*. Madrid, Imprenta Real, 1789.

XIMÉNEZ, Estevan. *Arte de escribir compuesto pr don Estevan Ximénez, siguiendo el método y buen gusto de D. Francisco Xavier de Santiago Palomares, año de MDCCLXXXIX*. Se vende en Madrid, en la Librería de Castillo, frente de S.^o Phelipe el R. Madrid, Benito Cano, 1789. (ed. facs. dig. Google Books)

BALBUENA Y PEREZ, Josef. *Arte Nuevo de enseñar niños, y vasallos a leer, escribir y contar las Reglas de Gramática y Orthografía Castellana, precisa para escribir correctamente; y formulario*

- de Cartas con los correspondientes tratamientos. Y una Lamina fina, que representa las consecuencias de la ociosidad, y del Delito, y sus castigos.* Santiago, Ignacio Aguayo, 1791.
- PAREDES, Pedro. *Instrucciones prácticas en el arte de escribir, reducidas a cinco diálogos entre maestro y discípulo...* Murcia, Imprenta de la Viuda de Felipe Teruel, 1792. (ed. facs. dig. Ayuntamiento de Murcia, Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte).
- RUBEL Y VIDAL, Juan. *Breves lecciones de caligrafía por las quales sepuede aprender con facilidad a escribir la letra bastarda española.* 1796.
- TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, Torcuato. (1759-1820). *Arte de escribir por reglas y con muestras, según la doctrina de los mejores autores antiguos y modernos, extranjeros y nacionales acompañado de unos principios de Aritmética, Gramática y Ortografía Castellana, Urbanidad y varios sistemas para la formacion y enseñanza de los principales caracteres que se usan en Europa, / compuesto por Torquato Torío de la Riva y Herrero...* Madrid, Imp. de la viuda de Joaquín Ibarra, 1798, 1802. (2ª Edición).
- DELGADO Y HERRERO DE JESÚS Y MARÍA, P. Santiago. *Elementos de gramática castellana, ortografía, calografía y urbanidad, para uso de los discípulos de las Escuelas Pías: dispuestos por el P. Santiago Delgado de Jesús y María, Sacerdote de las mismas.* Madrid, Benito Cano. 1799. (ed. facs. dig. Google Books)

España s. XIX

- Pueriles ensayos de Doctrina christiana y pruebas de sus sagrados dogmas, de ortología, de aritmética, de caligrafía y ortografía española, que presentan los niños que asisten a las Escuelas Pías de San Antonio Abad en los días 25, 26 y 27 de Junio de 1800.* Madrid, Viuda e hijo de Marín, 1800.
- TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, Torcuato. *Ortología y diálogos de caligrafía, aritmética, gramática y ortografía castellana para uso de los seminarios y escuelas públicas del Reyno, donde de orden de S.M. se ha establecido su método / dispuestos por Torquato Torío de la Riva.* Imp. de la Vda. de Ibarra. Madrid, 1801.
- TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, Torcuato. *Elementos de caligrafía que contienen los preceptos y reglas necesarias para adquirir un pleno conocimiento del artes de escribir letra española con arreglo al sistema de enseñanza de don Torquato Torío de la Riva, y adaptables a las escuelas de aldea / por D. J. A. S. M. Santiago.* [s.n.], Oficina de la Heredera de Fdz., 1805.
- FELIÚ, P. Jacinto. *Elementos de Gramática castellana, ortografía y Calografía, con la colección de muestras de letra bastarda escritas por el p. Jacinto Feliú de la Virgen María, Sacerdote de las Escuelas Pías de Cataluña.* Palma de Mallorca, Felipe Guasp, 1813.
- CORTÉS, P. J. Bautista. *Colección de muestras de la letra bastarda española...* Escuelas Pías en Madrid, [s.n.] 1816.
- FERRER, P. Fco. *Resumen de caligrafía ó Arte de Escribir para uso de los discípulos de las Escuelas Pías de Cataluña.* Barcelona, Juan y Jaime Gaspar, 1817.
- GÓMEZ, Bruno. *Gabinete de letras ó Colección universal de todas las letras, así antiguas como modernas, nacionales y extranjeras, con una demostración de las que han publicado los mejores*

- maestros de Europa, escrita de orden del Rey Nuestro Señor*. Zaragoza, 1816. (Manuscrito de 200 pp.) (ed. facs. Parcial, con estudio de Consolación Morales Borrero. Editorial Patrimonio Nacional. Madrid, 1974)
- NAHARRO, Vicente. *Arte de enseñar á escribir cursivo y liberal*. Madrid, Imprenta de Vega y Compañía, 1820. (ed. facs. Valladolid, Maxtor, 2001).
- TRIOLA, Mariano de. *Calografía del carácter bastardo español*. Barcelona; Viuda de Manuel Texero, 1830.
- GRONDONA, Gotardo. *Poli-caligrafía, ó sea, el pendolista moderno*. Barcelona, l'autor, 1832.
- ITURZAETA, José Francisco de. *Colección General de alfabetos de los caracteres más hermosos de Europa, corregidos y mejorados en las formas y proporciones que los distinguen, con explicaciones particulares, ó sea un compendio de caligrafía general, dedicada á la Reina Ntra. Sra. Doña María Cristina de Borbón*. Madrid, Imprenta de D. Anonio Mateis, 1833.
- ITURZAETA, José Francisco de. *Arte de escribir con la letra bastarda española*. Madrid, Imprenta de Mateis Muñoz, 1835
- Madrid, Imprenta de Victoriano Hernando. 1845. (ed. facs. dig. Google Books).
 - Librería de Hernando, 1885; Librería de la Viuda de Hernando 1890.
- BARRERA, Juan José. *Lecciones de caligrafía ó método de escribir por reglas, arreglado al de Iturzaeta, y acomodado á la capacidad de los niños*. Palma de Mallorca, Imp. de Estevan Trias, 1840.
- GELADA Y CELS, Antonio. *Manual de caligrafía española para el uso de las escuelas*. Barcelona, [s.n.], Imp. José Torner, 1842.
- VARELA, Tomás. *Arte de escribir con la mano izquierda acomodado al uso de la derecha*. Impr. Eusebio Aguado, Madrid 1844. (ed. facs. dig. Google Books).
- STIRLING, Ramón. *Bellezas de la caligrafía*. Barcelona, [s.n.] Imp. de J. Verdaguer, 1844. (ed. facs. Kessinger Publishing, 2010).
- Lecciones de calografía o del arte de escribir, para instrucción de los discípulos de las Escuelas Pías, dispuestas por un sacerdote y maestro de las mismas escuelas*. Madrid, [s.n.] 1845.
- ALVERÁ DELGRÁS, Antonio. *Caligrafía popular: método abreviado para aprender a escribir la letra española cursiva en 30 lecciones, para uso de todas las personas que no tienen necesidad de escribir magistralmente o quieran reformar la letra*. Madrid, [s.n.], Imp. de Julian Arranz, 1848.
- HERNÁNDEZ, Ramón (maestro). *Lecciones de caligrafía dialogo / por Don Ramón Hernández*. Sevilla: [s.n.], Imp. Eduardo Hidalgo y Cía., 1849.
- DÍAZ DE RUEDA, Ricardo. *La escuela de instrucción primaria, ó colección de todas las materias que comprende la primera enseñanza conforme al plan vigente*. Valladolid, Imprenta de Cuesta y Cía., 1849. (ed. facs. Valladolid, Editorial Maxtor, 2001) (ed. facs. dig. Google Books).
- ITURZAETA, José Francisco de. *Caligrafía para los niños, o sea compendio del arte de escribir la letra española, dispuesto en forma de diálogo para los niños que concurren a los Establecimientos de primera educación del Reino, mandado seguir por Real orden de 7 de enero de 1835, y últimamente por el Gobierno de S. M. en 30 de junio de 1848*. Decimocuarta edición. Madrid, Imprenta de Don Victoriano Hernando, 1851.
- FOLGUERA Y PLANDOLIT, Juan. *Preceptos caligráficos para el carácter bastardo español por D. Juan Folguera y Plandolit*. Barcelona, Imprenta de Tomás Gaspar, 1852. (ed. facs. dig. Google Books)

- VILLEGAS ALCARAZ, Manuel. *Caligrafía española ó Nuevo método de enseñar a escribir la letra bastarda con facilidad, elegancia y prontitud : compuesto para uso de los establecimientos de 1.ª Educación*. Madrid, Librería de José González, 1855.
- GASCÓN SORIANO, Antonio. *Caligrafía o Arte de Escritura*. Madrid, C. González, 1855.
- ÁLVAREZ Y MAGALLÓN, Romualdo. *Breves nociones de caligrafía*. Teruel [s.n.], (Imp. de Pedro Pablo Vicente), 1856.
- GORDÓ DE ARRUFAT, Rufo. *Tratado filosófico de caligrafía, ó Arte Geométrico. Demostrativo, para aprender á escribir la verdadera Letra Española*. Madrid, [s.n.], (Imp. Caligráfica), 1856.
- GASCÓN SORIANO, Antonio. *Caligrafía ó arte teórico-práctico elemental de escritura*. Madrid, D. M. Gómez Marín, 1859.
- ALVERÁ DELGRÁS, Antonio. *Nuevo Arte de aprender y enseñar a escribir la letra española para uso de todas las escuelas del Reino*. [s.l., s.n.] Imp. José Rodríguez, 1863.
- Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1893. (ed. dig. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999).
- CASTILLA, Antonio. *Curso completo de caligrafía general, ó Nuevo sistema de enseñanza del arte de escribir dedicado á S.A.R. el Sermo. Sr. Príncipe de Asturias, para cuya instrucción caligráfica ha sido compuesto expresamente / por Antonio Castilla*. Madrid, Lit. Pfeiffer, 1864.
- MUSLERA Y ARGÜELLES, J.L. *Pequeño tratado teórico-práctico de caligrafía de adorno con láminas que representan alfabetos*. Madrid, C. González, 1866.
- CASTILLA BENAVIDES, Antonio. *Curso completo de caligrafía general, ó Nuevo sistema de enseñanza del arte de escribir, / dedicado á S.A.R. el Sermo. Sr. Príncipe de Asturias, para cuya instrucción caligráfica ha sido compuesto expresamente / por Antonio Castilla Benavides*. Madrid, Oficinas tipo-lito-gráficas del curso completo de caligrafía General. 1866. (ed. facs. dig. Google Books)
- RAYNOLT. *Caligrafía Moderna. El curso completo de todos los caracteres de Letras. Inglesa, Española, Redonda, Gótica y Adorno. Conteniendo muestras de adorno, una colección de cifras de dos letras. Grabador Litógrafo premiado por S.S. M.M. Ysabel II y Napoleón III. Para escuelas litógrafos grabadores y pintores*. Barcelona, Lit. Raynolt. [s.f.]. (h. 1870). (ed. facs. de Valencia, Librerías París-Valencia, 1994).
- AGUILETA, Eusebio. *Ortografía y caligrafía : compendio*. Bilbao, [s.n.] (Imp. de Joaquín F. Mayor), 1871.
- CHÁPULI, José Antonio. *El muestrario caligráfico. Nuevo método, gradual y ordenado / escrito por el profesor de caligrafía y dibujo José Antonio Chápuli*. Madrid, Imp. M. Romero, 1880. (ed. facs. dig. BNE)
- LUCENQUI DE PIMENTEL, Walda. *Lecciones de Teoría de la Lectura y de la caligrafía*. Badajoz, Maruri, Claramon y C^a, 1885.
- HUESO, Gorgonio. *Apuntes de Ortología y caligrafía*. Santiago, [s.n.], Imp. de José M. Paredes, 1887.
- RUIZ, Fidela y Cipriano. *Tratado de caligrafía y ortología para que pueda servir de texto en las Escuelas Normales y para prepararse en oposiciones a Escuelas de primera enseñanza*. [Microforma] Reprod. da ed. de Lérida, Tip. Mariana, 1887.

- MARTÍ Y NEDDERMANN, Pedro. *Método de caligrafía / grabado por Martí y Neddermann*. Barcelona, Faustino Paluzie, 1890.
- PERALES, Baltasar. *Programa de teoría de la lectura y de la caligrafía*. Valencia, Manuel Alufre, 1893.
- PIERA, Antonio. *Memoria sobre escritura y caligrafía*. Madrid, Enrique Roubiños, 1893.
- SERRANO ZABALA, Félix. *Apéndice a las lecciones elementales de ortología y caligrafía*. Pamplona, N. Aramburu, 1895.
- ESCUELAS PÍAS. *Academia de doctrina cristiana, historia sagrada, caligrafía, ortología, gramática castellana, aritmética, política y urbanidad que ofrecen al público los alumnos de las Escuelas Pías de la ciudad de Gandía*. Valencia, Universidad de Valencia, 1996.

España s. XX

- SANCHÍS MARCO, Antonio. *Breve método de caligrafía práctica para institutos y escuelas normales*. Valencia, Imp. de A. López y C^a, 1900?
- PINEDO MARTÍN, Vicente. *Norma. Nuevo método ilustrado de escritura graduada y de caligrafía escolar moderna*. Barcelona, [s.n.] (T. G. Bobes & C^a), 1914?
- ROSÚA, Ramón. *Tratado práctico de caligrafía general. Colección completa de muestras para la enseñanza de las letras magistrales inglesa redondilla, española, gótica, y Elementos de ornamentación y Composición de la caligrafía artística publicados por...* Madrid, Perlado, Páez y Compañía, 1911.
- SANTAPAU Y MERENCIANO, Amadeo. *Manual Politécnico. Apuntes de caligrafía, Ortografía, Gramática... para... el ingreso en el Cuerpo de Ferrocarriles*. Valencia, Manuel Pau, 1916.
- PALAFIX BOIX, Silverio. *Teoría de la caligrafía*. Valencia, José Ortega, 1917.
- SERRANO CASAS, Cirilo. *Teoría y práctica de la caligrafía*. Albacete, Imprenta y Librería de Eliseo Ruiz, Sucesores de Sebastián Ruiz López, 1917.
- ALCÁZAR ANGUITA, Eufasio. *Método de Letra Española. Cuaderno de caligrafía*. Madrid, [s.n.], 1942.
- VILLAR DE SERCHS, Aniceto. *La pluma : caligrafía y ortografía : método práctico de caligrafía moderna, combinado para el aprendizaje de la lectura y escritura simultáneas*. Barcelona, Estudium, 1956.
- PALAFIX BOIX, Silverio. *Método (Teórico-Práctico) de caligrafía Individual, (Reforma de letra) y sus aplicaciones a la peritación caligráfica y la grafoterapia*. Valencia [el autor], 1961.
- PALAFIX BOIX, Silverio. *Método de caligrafía española, magistral y cursiva, vertical e inclinada*. Valencia, [s.n.] (Art. Gráf. Soler), 1963.
- Orthos. Método de caligrafía y ortografía*. Barcelona, Miguel A. Salvatella, 1959.

España siglos XIX y XX [s.f.]

- MORENO Y GUADAN, Ildefonso. *Método de caligrafía*. Logroño, Ochagavía, [s.f.]

- Muestras iniciación. Caligrafía.* Barcelona, José Cantero, ed., [s.f.]
- PINA ALCONCHEL, José. *Nuevo método de caligrafía: letra española.* Zaragoza, M. Gilaberte, [s.f.]
- GUILARTE, M. *Policaligrafía* [s.l., s.n., s.f.]
- VALLICIERGO, Vicente F. *Caligrafía general, caracteres góticos y de adorno.* Producciones caligráficas de Vicente F. Valliciergo, calígrafo de la Casa Real. Valencia. Edit. París-Valencia, 1944.
- GIRAU, Tomas. *Novísimo Método de caligrafía comercial.* Barcelona, [s.n., s.f.] (Tip. y lit. A. Martínez).
- CABALLERO, José. *La escritura para todos* (Cuaderno). Madrid, Editorial Saturnino Calleja, [s.n.]
- RUIZ ROMERO. *Método de escritura comercial* (Seis cuadernos) [s.l., s.n., s.f.]

Álbumes caligráficos españoles s. XIX

- CORTÉS, P. J. Bautista. *Colección de muestras de caligrafía.* P. Juan Bautista Cortes los escribió; José Asensio le grabó. [¿Madrid?], [s.n.], [¿1816?].
- CORTÉS, P. J. Bautista. *Colección de muestras de la letra bastarda española...* Escuelas Pías en Madrid, [s.n.] 1816.
- GIRALDOS, Manuel. *Diferentes caracteres de letra escritos y grabados por Manuel Giraldos discípulo de D. José Asensio.* Madrid, [s.n.] 1824.
- ALEMÁN CEBALLOS, Bernardo. *Caligrafía natural ó sea Método nuevo para aprender a escribir cualquier carácter de letra y particularmente el de la cursiva bastardilla española... / escrito a imitación de una obrita francesa para uso de la juventud española.* Barcelona, Librería de Solá, Imp. de J. Rubió, 1831.
- FOLGUERA I PLANDOLIT, Joan. *Caligrafía española / escrita y publicada por D. Juan Folguera y Plandolit.* Barcelona, l'autor, 1852.
- ALABERN CASAS, Ramón (ca. 1810 después de 1868) *caligrafía española / lo escribió y grabó Ramón Alabern.* Madrid [s.n.], 1861.
- GARCÍA CARRIÓ, Ángel. *Caligrafía. Método teórico-práctico.* Barcelona, [s.n.], (Imp. A. Ortega), 1963.
- GANZINOTTO, Rafael. *Caligrafía. Colección de muestras de letra bastarda española* [grab. por J. Reinoso]. Madrid [s.n.], 1865.
- El pendolista universal : ó sea Bellezas de la caligrafía : obra dada á luz en vista de las más grandes publicaciones caligráficas españolas y extranjeras.* Sevilla [s.n.] (Litografía de las Novedades), 1868.
- ITURZAETA, José Francisco de. *Nueva colección de muestras de letra bastarda española.* Madrid, Manuel Rosado, 1870.
- CEBRIÁN, A. A. *Caligrafía. Obra premiada en la Exposición Valenciana de 1872. Contiene 10 magníficas láminas litografiadas de letra española, inglesa, francesa, gótica, alemana, romana y de adorno.* Buenos Aires, Ediciones del Establecimiento Tipográfico El Orden, 1876.
- LAGUILHOAT, Enrique F. *Álbum caligráfico mercantil dedicado a las Escuelas Oficiales de Comercio;* Moro grabó. Madrid, [s.n.], (Lit. M. Montero), 1888.
- PUJADAS, M. *Álbum Caligráfico.* Barcelona: Imprenta Elzeviriana y Librería Camí, S.A., ¿1888?

VILLAS, J. *Estudios de caligrafía / ideados y grabados por... Villás*. Barcelona, [s.n.], (Lit. Serra), 1894.

RODRÍGUEZ CARRASCO, Antonio. *Colección de muestras de letra bastarda española*. [s.n., s.f.], Madrid, 180?

Álbumes caligráficos españoles, s. xx

VIVENS SANCHÍS, Francisco. *Formulario del artesano y ejercicios de redacción. Colección de modelos para rótulos, tarjetas, anuncios*. Valencia, Manuel Alufre, 1900.

TABAR RIPA, Alfredo. *Caligrafía*. (Primera parte). Valladolid, Imprenta, Librería y Almacén de Papel de Hijos de J. Pastor, 1901.

Álbum de caligrafía y ornamentación. Barcelona, Miquel A. Salvatella, 190?

VÁZQUEZ, Nicanor. *Álbum caligráfico universal : colección de muestras y ejemplos, caracteres de escritura europeos y orientales : decorado con orlas dibujadas a la pluma*. Barcelona, F. Romá, 1901. (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1995).

CANIBELL Y MASBERNAT, Eudaldo (1858-1928). *Álbum Caligráfico Universal. Colección de muestras y ejemplos de caracteres de escritura europeos y orientales decorado con orlas dibujadas a la pluma por Nicanor Vázquez; texto y caligrafía por Eudaldo Canibell; escrituras grabadas sobre piedra por Ángel Gimferrer*. Barcelona, J. Romá, S. en C. Editores, 1901. (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1995).

XIRAU, Thomas. *Novísimo método de caligrafía comercial / escrito por D. Thomas Xirau... Director de la Academia Hispano-Francesa*. Barcelona, [¿El autor?], [1912 o post.].

DALMAU CARLES, José (1857-1928). *Caligrafía moderna. Ilustrado según los procedimientos pedagógicos del profesor D'Ockain*. Gerona, Dalmáu Carles & C^a Editores, SA. [s.f.]

DALMAU CARLES, Pla. S.A. *Escritura Vertical. Método abreviado*. Gerona-Madrid. [s.f.] [s.n.]

PALUZIE Y CANTALOEZELLA, Esteban. *Guía del artesano. Libro que contiene los documentos de uso más frecuente en los negocios de la vida y 240 caracteres de letra, para facilitar a los niños la lectura de manuscritos, tan útil a toda clase de personas*. Barcelona, Hijo de Paluzie S. en C. Casa Editorial, 1925.

DURANY Y BELLERA. *Manual del pendolista. Letrística, caligrafía, composición decorativa, crisografía*. Barcelona, Cervantina, 1935.

RAHOLA, F. y ZENDRERA, J. *Caligrafía*. [s.l.], [s.n.], [195-?].

BENEDICTO SANTOS, Gonzalo. *La caligrafía moderna. Método práctico de reforma de letra*. Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.

Caligrafía Moderna inclinada comercial. Barcelona, José Cantero, 1958.

Método racional de escritura «González». Zaragoza, Hijo de Ricardo González, Madrid, Aldus, 1958.

Curso de caligrafía y reforma de letra. (ed. facs.: Institución Cultural Española de Enseñanza por Correspondencia. Barcelona [s.n.], 1967).

HERVÁS VALLÉS, Vicente. *Nociones de caligrafía*. Valencia, Antonio López y Compañía, 1917.

PALAFIX BOIX, Silverio. *Cuaderno especial (sin caídos) para completar la enseñanza de la letra española, inglesa y francesa. Pautado propio para los exámenes parciales y finales*. Valencia, [s.n.] (Art. Gráf. Soler), 1964.

ÁLBUMES CALIGRÁFICOS DE ESCRITURAS EXTRANJERAS, EXÓTICAS Y DE ADORNO

Escritura moderna vertical

CÁMARA ÁLVAREZ, Ramón. *Elementos y prácticas de caligrafía inglesa y redonda*. Madrid, Suc. Rivadeneyra, 1953.

TORAL, José María. *Escritura vertical : caligrafía, dibujo, lectura, conocimientos útiles*. Barcelona, ed. José Cantero, 1945.

Escritura vertical. Rubio. (Cuadernos). Valencia, Ediciones Técnicas Rubio, 1963.

Escritura inglesa

STIRLING, Ramón. *Caligrafía de... Nuevo método para aprender a escribir en pocas lecciones con rapidez y elegancia la letra inglesa. Bellezas de la caligrafía*, Barcelona, Espasa. [s.n.], [s.f.], 1844.

MABON, E. *Nuevo cuaderno de poli-caligrafía de la letra inglesa y de varios caracteres con rasgos y adornos... / grabado y publicado por Mabon*. Barcelona, l'autor, 1846.

VALLICIERGO, Vicente F. *Caligrafía inglesa. Nuevo método de enseñanza de la letra inglesa para uso de los colegios y academias y de todo aquel que desee aprender por sí solo*. Madrid, Litografía de J. Palacios, 188?

- Madrid, [s.n.], [s.f.] (Gráficas Reunidas).

PÉREZ Y GONZÁLEZ, Mateo. *Método de caligrafía gráfico inglesa*. Bilbao, [s.n.] Imprenta de C. Lucena y Cía., 1885.

JIMÉNEZ, Juan Antonio. *Colección de muestras originales para el estudio de la caligrafía de carácter inglés, con arreglo al nuevo método compuesto y escrito por...* Madrid, Gráficas Reunidas, 1913, 1926.

Método moderno de caligrafía inglesa, método educativo basado en modernos principios pedagógicos de carácter psicológico. Barcelona, Seix & Barral Herms., [s.f.] ¿1911-1913?

VIDAL HERNÁNDEZ, Ángel. *Método de caligrafía de letra inglesa y de adorno...* [s.l., s.n., s.f.], 192?

PALAFIX BOIX, Silverio. *Método de caligrafía inglesa*. Valencia, Lit. Ortega. 1923.

- Valencia, [s.n.] (Art. Gráf. Soler), 1964.

SANZ MARTÍNEZ, Dámaso. *La escritura y la caligrafía inglesa*. Santander, Librería Moderna, 1929.

MONTAÑAC, J. B. *Nueva caligrafía por D. J. B. Montañac, vecino y del comercio de Valencia (del Cid) dedicada a los padres de familia para enseñar á escribir á sus hijos ó á corregir su mala letra, sin auxilio de maestro*. Barcelona, D. A. Brusi, 1836. [¿Valencia?], [s.n.], [s.f.]

- Método moderno de caligrafía Inglesa*. Barcelona, Seix y Barral, 1950?
- CÁMARA ÁLVAREZ, Ramón. *Elementos y prácticas de caligrafía inglesa y redonda*. Madrid, Suc. Rivadeneyra, 1953.
- COTS Y TRÍAS, Antonio. *Método Cots. Comercial, inglés, gótico... Reforma de letra*. Barcelona, Cots, ¿1957?
- GARCÍA-RUIZ MOROS, Eugenio. *Método de caligrafía inglesa*. Zaragoza, Berdeja Carañal, [s.f.]
- GUZMÁN, Jaime. Profesor de caligrafía de la Escuela Profesional de Comercio de Palma de Mallorca, *Método de caligrafía inglesa magistral*. [s.f., s.n., s.l.]
- MORO, Eduardo. *Sistema Hernando. Método práctico de escritura inglesa*. Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando S.A. [s.f.]

Escritura redonda y francesa

- LETACQ, A. *Alfabetos y contra-pruebas de todos los géneros de escritura francesa, inglesa y alemana / compuestas por A. Letacq y escritas en litografía por V. Peleguer*. Madrid, [s.n.], Lit. Peleguer, 1826.
- VALLICIERGO, Vicente F. *Caligrafía francesa, primer método de enseñanza de la letra redondilla para uso de los colegios y academias, y de todo aquel que desee aprender por sí solo / por Vicente F. Valliciergo*. Madrid, [s.n.] Lit. J. Palacios, [189-?].
- SANZ MARTÍNEZ, Dámaso. *Método de caligrafía redonda francesa o redondilla*. Santander, [s.n.] Imp. Vda. de F. Fons, 1929.
- VIDAL HERNÁNDEZ, Ángel. *Método de escritura de letra redondilla, de adorno y enlaces*. [S.l. : s.n., s.f.], 192?
- JIMÉNEZ, Juan Antonio. *Colección de muestras originales para el estudio de la caligrafía de carácter francés : con arreglo al nuevo método compuesto y escrito por Juan Antonio Jiménez*. [s.n.], Madrid, Gráficas Reunidas, 1932.
- PALAFIX BOIX, Silverio. *Método de caligrafía francesa y alemana*. Valencia, [s.n.] Gráf. Soler, 1964.
- PALAFIX BOIX, Silverio. *Cuaderno caligráfico para la enseñanza de la letra redonda francesa : reglas 1ª, 2ª, y 3ª (Cuaderno unificado)* Valencia, [s.n.] Graf. Soler, 1964.
- PALAFIX BOIX, Silverio. *Estudio de caligrafía : método de letra francesa y alemana*. Valencia, José Ortega, [s.f.]

Caligrafía de adorno

- Album de letras para uso de los pintores*. París, Lorig, c.a. 1900.
- Método de caligrafía industrial*. Pamplona, Colección Biblioteca Profesional, ed. EPS, 1958.
- MIC. *Caligrafía moderna inclinada comercial*. [s.l. s.n., 1958]
- FÁBREGAS, J. *Método de caligrafía de adorno al alcance de todos*. Barcelona, La Escolar, [19?].

- GARCÍA-RUIZ MOROS, Eugenio. *Método de caligrafía de Adorno, Góticas*. Santander, Suc. de Páez, 1920?
- REPETTO Y REY, Francisco. *Método de caligrafía, con modelos de escritura española gótica*. Sevilla, [s.n.] Tip. Moderna S.A., 1927.
- Redondo práctico*. Barcelona, Edit. Studium, 1956.
- CHÁPULI, José A. *Cuaderno de caligrafía que muestra la Redondilla inclinada, vertical, francesa, Gótica alemana, &c.* [s.n., s.f.].
- FÁBREGAS, J. *Método de caligrafía de adorno, al alcance de todos*. El Autor. Librería «La Escolar», Barcelona, [s.f.].
- VALLICIERGO, Vicente F. *Nuevo método de caracteres góticos y de adorno / escritos y recopilados por Don Vicente F. Valliciergo*. [s.n., s.f., s.l.]. (ed. facs.: Valencia, Librerías París-Valencia, 1994).
- Método de Escritura Comercial. Colección de seis cuadernos perfectamente graduados*. Editorial Ruiz Romero, [s.f., s.l.].

Álbumes extranjeros

- PALMERO ALCOCER, Arturo. *Elementos de caligrafía y fenocaligrafía, o método para aprender enseñar a escribir bien en cien horas. 2a ed. enteramente reformada. Obra decretada texto obligatorio en todas las Escuelas de Yucatán*. México, Imprenta de José V. Castillo, 1890.
- STRANGE, Edward F. *Alphabets. A manual of lettering for the use of students, with historical and practical descriptions*. Londres, George Bell and Sons, 1898.
- OLIVEIRA CORDEIRO, Manuel de. *Compêndio de caligrafia: letra inglesa, letra corrida, letra francesa, letra gótica*; colaboração de António de Almeida, Lisboa, Luis Gonçalves. [s.n.], 1951.
- BAKER, Arthur. *Calligraphic alphabets by Arthur Baker*. Nueva York, Dover Publications, 1974.
- OGG, Oscar. *An alphabet source book*. Nueva York, Harper & Brothers, 1940.
- OCHAGAVIA, Maximino. *Tratado de letras y caligrafía*. Buenos Aires, Iregua, 1946.
- PALERMO, Giuseppe. *Grande album di caligrafia / dedicato da Giuseppe Palermo alla maestà di Ferdinando II...* Torino, Bottega d'Erasmus, 1968.
- BASURTO GARCÍA, Carmen. *Curso de caligrafía, técnicas para mejorar la letra cursiva y escritura*. México, Trillas DL, 1993.
- SCRIPSIT (Firma). *Cahier pédagogique à l'usage des personnes pratiquant la calligraphie, comprenant des modèles de lettres & des explications théoriques*. París, Scribes, 199-?

TEORÍA E HISTORIA DE LA CALIGRAFÍA

- DAY, Lewis F. (Selected by) *Penmanship of the XVI, XVII & XVIIIth Centuries, a series of typical examples from English and Foreign Writing Books*. Londres, B.T. Batsford, 1789. (ed. facs. dig. Google Books)

- ALVERÁ DELGRÁS, Antonio. *Discurso sobre la caligrafía pronunciado en la sesión del día 22 de abril del presente año, en la Academia Literaria y Científica de Profesores de Educación Primaria, Elemental y Superior de esta Corte*. Madrid, Academia Literaria y Científica de Profesores de Educación Primaria, Elemental y Superior, (Imp. De Julián Arranz), 1847.
- ALVERÁ DELGRÁS, Antonio. *Discurso sobre la caligrafía española : pronunciado en la Academia Científica y Literaria de profesores de Madrid, en la sesión del 10 de octubre del presente año*. Madrid, Academia Científica y Literaria de profesores, 1848.
- PORCEL Y RIERA, Miguel. *Apuntes de teoría de la escritura arreglados al programa vigente en la Escuela Normal de Maestros*. Palma de Mallorca, [s.n.], (Imp. J. Tous), 1893.
- RIGADA Y RAMÓN, María Encarnación de la. «La caligrafía : considerada en sus tres aspectos de arte bello, arte útil y arte bello-útil». Conferencia de las preparatorias para la Exposición Caligráfico-Pendolística celebrada por iniciativa del Centro Instructivo del Obrero. [s.n., s.l.], 1902.
- BLANCO Y SÁNCHEZ, Rufino. (1861-1936). *Arte de la escritura y de la caligrafía. Teoría práctica*. Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1902.
- (ed. dig. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000).
 - (Tip. de la «Rev. de Arch. Bibl. y Museos»). Madrid, [s.n.], 1914.
 - *Arte de la escritura y de la caligrafía. Teoría y práctica. Con apéndice bibliográfico de 1.689 artículos*. Sexta edición. Madrid, Editorial Perlado, Páez y Cía. 1920.
- SAROU. *Nociones teóricas de caligrafía*. Toledo, Florentino Serrano, 1914?
- GARCÍA-RUIZ MOROS, Eugenio. *Programas de apuntes, referentes a la teoría e historia de la caligrafía*. Zaragoza, [s.n.], (Tip. E. Berdejo Carañal), 1919.
- BARONA CHERP, Manuel. *Historia de la escritura y de la caligrafía española (Con notas paleográficas)*. Gerona, Vda. e hijo de J. Franquet y Serra, 1918; Gerona, Imprenta y Librería de Antonio Franquet Gusiñé, 1926.
- BARONA CHERP, Manuel. *Escritura y caligrafía española. Ilustrada con 50 grabados y 4 láminas*. Gerona, Imp. Vda. e Hijo de J. Franquet y Serra, 1918, 1925; 1926.
- DELGADO CASTILLA, Alfonso. *Caligrafía, Compendio de Historia y Teoría de la escritura*. San Sebastián, Miguel Ramos Editor, 1927.
- NESBITT, Alexander. *The history and technique of lettering*. Nueva York, Dover Publications, Inc., 1957.
- OSLEY, A. S. *Calligraphy and paleography: essays presented to Alfred Fairbank on his 70th birthday*. Nueva York, Faber & Faber, 1965.
- WHALLEY, Joyce Irene. *English Handwriting 1540-1853*. Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1969.
- WHALLEY, Joyce Irene. *The Pen's Excellencie Calligraphy of Western Europe and America*. Nueva York y Tunbridge Wells, Inglaterra, Midas Books, 1980.
- WHALLEY, Joyce Irene y KADEN, Vera C. *The universal penman. A survey of western calligraphy from the Roman period to 1980*. Catálogo de la exposición en el Victoria & Albert Museum. Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1980.
- WOLPE, Berthold, OSLEY, A. S. *Scribes and sources : handbook of the chancery hand in the sixteenth century*. Londres, Faber & Faber, 1980.

- TORNERO ÁLVAREZ, Juan José. *El arte de escribir. Estudio de la evolución de la caligrafía occidental a través de sus tratadistas europeos, siglos XVI-XVIII* [Microforma] Tesis doctoral, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, Servicio de Publicaciones, 1989.
- TORNERO, Juan José. *L'art d'escriure: la lletra cursiva del segle XVI al XVIII*. Valencia, Universidad de Valencia, 1990.
- MORISON, Stanley. *Early Italian Writing Books Renaissance to Baroque*. Boston, N. Barker, 1990.
- PEIGNOT, Jérôme. *Calligraphie, du trait de plume aux contre-écritures*. París, Jacques Damase, 1983.
- BOCSKAY, George, HOEFNAGEL, Joris (1542-1601), Lee, VIGNAU-WILBERG, Thea. *Mira calligraphiae monumenta*. Londres, Thames and Hudson, 1992.
- MEDIAVILLA, Claude. *Calligraphie, du signe calligraphié à la peinture abstraite*. Préfaces, Pierre Restany et Gérard Xuriguera. París, Imprimerie Nationale, 1993.
- TSCHICHOLD, Jan. *Meisterbuch der Schrift. Inglés. Treasury of alphabets and lettering. A source book of the best letter forms of past and present*. Londres, Lund Humphries, 1995.
- ROBINSON, Andrew. *Historia de la escritura, alfabetos, jeroglíficos y pictogramas*. Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 1996.
- SAFWAT, Nabil F. *The art of the pen. Calligraphy of the 14th to 20th centuries*. Nueva York, The Nour Foundation, 1996.
- THORNTON, Tamara Plakins. *Handwriting in America : a cultural history*. New Haven, Yale University Press, 1996.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. «La Paleografía y las Escuelas Caligráficas Españolas». En *Conceptos*. Actas del III Congreso de Historia de la Cultura Escrita. Coord. Carlos Sáez, Rogelio Pacheco Sampedro, 1998, (pp. 137-148).
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. «La escritura humanística en la Europa del Renacimiento». En *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, ISSN: 0214-9745, Nº 11, 1998 (pp. 187-230).
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos y SALAMANCA LÓPEZ, Manuel. «El arte de escribir cifrarios en tiempos del Emperador Carlos V. En *El Emperador Carlos y su tiempo. Actas IX Jornadas Nacionales de Historia Militar*, Sevilla 24-28 de mayo de 1999, 2000, (pp. 963-978).
- DELOBBE, Karine. *La belle écriture. Histoire d'un Art*. París, Éditions PEMF, 2002.

Monográficos y bibliografía

- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro. *Colección de libros de filología, poligrafía, historias literarias, caligrafía y paleografía : además del origen y progresos de la literatura, se incluyen el arte de aprender y retener en la memoria, correspondencias epistolares de hombres célebres, miscelánea y variedad de escritos notables, etc. Biblioteca Salvá. Separata de su Catálogo general*. Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872. (ed. facs.: Valencia, Librerías París-Valencia, 1993).

- RICO Y SINOBAS, Manuel. *Diccionario de calígrafos españoles. Con un apéndice sobre los calígrafos mas recientes por D. Rufino Blanco*. Madrid, Real Academia Española, 1903. Imprenta de Jaime Ratés, Sucesor de P. Núñez, 1903. (ed. facs. de Librerías París-Valencia, 1994)
- ECHEGARAY, Carmelo de. *Calígrafos vascongados. Juan de Iciar*. [s.l.], [s.n.], 1907-1908.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*. (2 vol.) Biblioteca Filológica Hispana. Madrid, Impr. De la Revista de Arch., Bibliotecas y museos, 1916. (ed. facs. Madrid: Visor Libros, 2004).
- CAMPOS FERREIRA LIMA, H. de. *Subsídios para un dicionário biobibliográfico dos calígrafos portugueses*. Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1923.
- LAZZARINI, V. «Un maestro di scrittura nella cancelleria Veneziana: Giovanni Antonio Tagliente», en *Archivio Veneto* VI, de 1930, (pp. 118-125).
- JOHNSON, A. F. «A Catalogue of Italian Writing-Books of the Sixteenth Century,» *Signature*, n.s., vol. 10 de 1950 (pp. 22-48).
- ALONSO GARCÍA, Daniel. *Ioannes de Yciar. Calígrafo durangués del s. XVI, 1550-1950*. Bilbao, Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya, 1953.
- BONACINI, Claudio. *Bibliografia delle arti scritte e della calligrafia*. Florencia, Sansoni Antiquariato, 1953.
- OGG, Oscar. *Palatino, Giovanni Battista, Tagliente, Giovanni Antonio, Ludovico degli Arrighi, Vicentino. Three classics of italian calligraphy : an unabridged reissue of the writing books of Arrighi, Tgliente, Palatino / [La operina di Ludovico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancellarescha. Il modo di temperare le penne, con le varie sorti de littere, ordinato per Ludouico Vicentino in Roma, nel anno MDXXII. La vera arte de lo excellete scriuere de diuerse litere... MDXXXI ; Libro di M. GiovanmBattista Palatino... nelqual s'insegna a scriuer ognisorte lettera, antica & moderna... e con vn... discorso de le cifre... MDXL]*. (ed. facs. de las ed. de Roma, de 1523, 1530 y 1561. Nueva York, Dover Publications, 1953).
- MARZOLI, Carla. *Calligraphy 1535-1885, a collection of 72 writing-books and specimens from the Italian, French, Low Countries and Spanish schools*. Introducción de S. Morison. Milán, La Bibliofilia, 1962.
- CASAMASSIMA, Emanuele. *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano. Documenti sulle arti del libro*. Milán, Il Polifilo, 1966.
- OSLEY, A. S., GHYMMIUS, Gualterus, SKELTON, R. A. *Mercator, Gerard (1512-1594) Mercator : a monograph on the lettering of maps, etc. in the 16th century Netherlands, with a facsimile and translation of his treat se on the italic hand and a translation of Vita Mercatoris*. Londres, Faber & Faber, 1969.
- SAN VICENTE PINO, A. «Sobre algunos calígrafos del bajo Renacimiento en Zaragoza», en *Homenaje al Dr. Angel Canellas*. Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1969. (pp. 909-951).
- OSLEY, A. S. *Scalzini on Handwriting: An Essay from Marcello Scalzini's Writing-book of 1578, Il Secretario*. Translated from the Italian & Introduced by A. S. Wormley. England, Glade Press, 1971.
- OSLEY, A. S. *Luminario. An introduction to the Italian writing-books of the sixteenth and seventeenth centuries*. Nieuwkoop, Holanda, Miland, 1972.

- SELLARI, Giuliano and ANTONOZZI, Leopardo. *Calligraphy from the work of Pedro Díaz Morante*, selected by Edmund V. Gillon. Nueva York, Dover Publications, 1972.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. *Torcuato Torío y su aportación a la caligrafía española*. Palencia, Diputación Provincial, 1990.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. «Torcuato Torío y su aportación a la caligrafía española». En: *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*. 30, 31 de marzo y 1 de abril de 1995. Coord. por María Valentina Calleja González, Vol. 2, 1995, (pp. 253-262).
- EGIDO, Aurora. «Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro» In, *Bulletin Hispanique*. Tomo 97, N° 1, 1995. (pp. 67-94) doi: 10.3406/hispa.1995.4854 <http://www.persee.fr>
- MONTANER FRUTOS, Alberto. *Prontuario de bibliografía. Pautas para la realización de descripciones, citas y repertorios*. Ediciones Trea, Gijón, 1999.
- BOUZA, Fernando. *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid, Marcial Pons Historia Estudios, 2001.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. «La caligrafía en España durante el siglo XVIII. Esteban Jiménez y su Arte de escribir». En: *Hidalguía, la revista de genealogía, nobleza y armas*, ISSN: 0018-1285, N° 294, 2002, (pp. 665-684).
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. *La caligrafía en España durante el siglo XVIII. Esteban Jiménez y su «arte de escribir»*. Madrid, Instituto Salazar y Castro, 2002.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. «El calígrafo Luis de Olod y su aportación a la criptografía española». En: *Cuadernos de investigación histórica*, ISSN: 0210-6272, N° 20, 2003, (pp. 133-154).
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana Isabel. «Los manuales de escritura de los Siglos de Oro. Problemas bibliográficos» En *Litterae, cuadernos sobre cultura escrita*, ISSN: 1578-5130, N° 3-4, 2003, (pp. 133-159)
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana Isabel. «Manuales de Escritura de los Siglos de Oro». Tesis doctoral. Director: Víctor Infantes. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- Manuales de Escritura de los Siglos de Oro. Repertorio crítico y analítico de obras manuscritas e impresas*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2006.
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana Isabel. «El Arte de escribir de Alonso Martín del Canto, 1544». En *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*. Coord. por María Luisa López-Vidriero Abello, Pedro Manuel Cátedra García, María Isabel Páiz Hernández, Vol. 1, 2004, (pp. 201-214)
- PINTO DUQUE, Ana Lúcia. «Arte de escribir. Ejemplares de diversas sortes de letras de Manuel Barata 1590-1592» Tesis doctoral. Director: Dr. Joaquim Antero Magalhães Ferreira, Co-director: Dr. Emilio Espí Cerdá. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 2012.

Técnicas y materiales

- DIDEROT & D'ALEMBERT. *L'Encyclopédie. Gravure & Sculpture*. 1751-1757. (ed. facs. Tours, Inter-Livres, MAME Imprimeurs, 2001).

- CERVERA, J. *Nuevo arte de hacer toda clase de tintas para escribir, así negras y de color, como doradas, plateadas, simpáticas e indelebles, dseguido del modo de elaborar lacres, lápices y polvos de colores*. Madrid, [s.n.] Imprenta de Manuel Minuesa, 1856. (ed. facs. dig. Google Books)
- L'artiste peintre de lettres*. París, Monroco Freres [c.a.] 1900.
- DAY, Lewis F. *Alphabets old and new for the use of craftsmen, with an introductory essay on the «Art of the Alphabet»*. Londres, B.T. Batsford Ltd; Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1910.
- STEVENS, Thomas Wood. *Lettering*. Boston, The Prang Company, 1916.
- CROUS VIDAL, Enrique (1908-1987). *Tratado sintético de caligrafía*. Lérida [s.n.] (Imp. Coca), 1933.
- SMITH, Percy J. *Lettering. A Handbook of Modern Alphabets*. Nueva York, Oxford University Press, 1936.
- JOHNSTON, Edward. *Writing & illuminating & lettering*. Londres, Pittman & Sons, Ltd. 1939. With diagrams and illustrations by the author and Noel Rooke. Londres, A & C Black, 1994. Nueva York, Dover Publications, Inc., 1995.
- FAIRBANK, Alfred. *A book of scripts*. Harmondsworth, Inglaterra, King Penguin Books, 1949.
- HOLME, Rathbone y FROST, Kathleen M. *Modern lettering and calligraphy: a sequel to «Lettering of today»*. Londres, Rathbone Holme & K. M. Frost; Nueva York, The Studio Publications, 1954.
- GOURDIE, Tom. *Italic Handwriting*. Londres, Viking Press, 1964 (ed. facs. dig. Google Books)
- THOMPSON, Tommy. *Script lettering for artists*. Nueva York, Dover Publications, 1965.
- JEFFARES, Katherine. *Calligraphy :the art of beautiful writing*. North Hollywood, CA, EEUU, Melvin Powers, 1978.
- GOURDIE, Tom. *Calligraphic styles*. Londres, Studio Vista, 1979.
- BUTTERWORTH, Emma Macalik. *The complete book of calligraphy*. Nueva York, Lippincott & Crowell, 1980.
- KAUFMAN, Herb. *Calligraphy in the copperplate style*. Nueva York, Dover publications, 1980.
- SHEPHERD, Margaret. *Borders for calligraphy : how to design a decorated page*. Nueva York, Macmillan Publishing, 1980.
- SHEPHERD, Margaret. *Using calligraphy : a workbook of alphabets, projects, and techniques*. Nueva York, Collier Books, 1980.
- WONG, Frederick. *The complete calligrapher*. Nueva York, Watson-Guptill, 1980.
- MAHONEY, Dorothy. *The craft of calligraphy*. Londres, Pelham Books, 1981.
- BAKER, Arthur. *The calligraphy manual*. Londres, Dryad Press, 1984.
- CAMP, Ann. *Pen lettering*. Londres, Adam & Charles Black, 1984.
- KNIGHT, Stan. *Historical scripts : a handbook for calligraphers*. Londres, Adam & Charles Black, 1984.
- LARCHER, Jean. *Calligraphies : approaches*. París, Quintette, 1984.
- CHILD, Heather. *The Calligrapher's hand book*. Edited by Heather Child, on behalf of The Society of Scribes and Illuminators. Londres, A & C Black, 1985.
- STIEBNER, E. D. y URBAN, D. *Initials and decorative alphabets*. Dorset, Inglaterra, Blandford Press, 1985.
- FURBER, Alan. *Layout and design for calligraphers*. Londres, Dryad Press, 1985.

- EVANS, George. *An introduction to calligraphy*. Londres, Apple, 1987.
- GOURDIE, Tom. *Calligraphy for the beginner*. Londres, A. & C. Black, 1987.
- STRIBLEY, Miriam. *La calligraphie*. París, Dessain et Tolra, 1987.
- GARDNER, William. *William Gardner's book of calligraphy*. Aldershot, Inglaterra, Wildwood House, 1988.
- CAMP CARTER, Patricia. *Illuminated calligraphy*. París, Dessain et Tolra, 1990.
- ANDERSON, Donald M. *Calligraphy, The art of written forms*. Mineola (N. Y.) Dover, cop. 1992.
- GOFFE, Gaynor & RAVENSCROFT, Anna. *Taller de caligrafía. Un manual sobre el arte de la escritura*. Barcelona, Konemann, Quarto Publishing, 1994.
- HOARE, Diana. *Advanced calligraphy techniques: ideas in action*. Londres, New Burlington Books, 1995.
- HARDY WILSON, Diana. *Enciclopedia de técnicas de caligrafía*. Barcelona, Editorial Acanto, 1996.
- HARRIS, David. *The art of calligraphy*. Milán, Mondadori, 1996.
- MARTIN, Judy. *Guía completa de caligrafía. Técnicas y Materiales*. Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1996.
- GIBBS, Jon. *Caligrafía. Todo lo que necesita saber para iniciarse en el arte caligráfico: desde el equipo imprescindible hasta el cómo y el porqué de los diferentes estilos de escritura y cuándo aplicarlos*. Col. Aprende y Practica. Barcelona, ed. Robin Book, 1999.
- HARRIS, David. *Directorio de caligrafía. 100 alfabetos completos y cómo caligrafiarlos*. Con la contribución de Mary Noble. Barcelona, Acanto, 2004.
- JOHNSTON, Edward. *Writing & illuminating & lettering*. Nueva York, Dover Publications, 1995.
- SASSOON, Rosemary. *The practical guide to calligraphy*. Nueva York, Thames & Hudson, 1982.
- SASSOON, Rosemary. *The practical guide to children's handwriting*. Londres, Thames & Hudson, 1983.
- SASSOON, Rosemary. *The acquisition of a second writing system*. Oxford, Intellect, 1995.
- SASSOON, Rosemary. *Handwriting of the twentieth century*. Londres/Nueva York, Routledge, 1999.

Teoría e Historia de la Escritura

- DAY, Lewis F. (Selected by) *Penmanship of the XVI, XVII & XVIIIth Centuries, a series of typical examples from English and Foreign Writing Books*. Londres, B.T. Batsford, 1789. (ed. facs. dig. Google Books)
- Los alfabetos. Los antiguos signos usados por el hombre en la construcción del mundo civilizado. Un poderoso medio de identificación de antigüedades*. Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1887. (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1997).
- BECERRA, Marcos E. *La caligrafía, estudios ligeros*. México [s.n.], Imp. de R. Amilien Lacaud, 1905.
- ESCRIBANO E IGLESIAS, Lucio. *Teoría e Historia de la Escritura y Nociones de Paleografía*. Madrid [s.n.], Impr. De la Enseñanza, 1915.

- WEISE, O. *La escritura y el libro*. Biblioteca de Iniciación Cultural. Barcelona, Editorial Labor, 1925.
- MATEU Y LLOPIS, F., «La decadencia de la escritura en el siglo XVI. El testimonio de Luis Vives», en *Revista de Filología Española*, XXIX, 1945, (pp. 97-120).
- CENCETTI, G. *Lineamenti di storia della scrittura latina*, Bolonia, R. Pàtron, 1956.
- ULLMAN, B. L. *The origin and development of humanistic script*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960.
- FAIRBANK, Alfred & WOLPE, Berthold. *Renaissance Handwriting: An Anthologie of Italic Scripts*. Londres, Faber & Faber, 1960 (ed. facs. dig. Google Books)
- PEIGNOT, Jérôme. *De l'écriture à la typographie*. Collection Idées. París, Editions Gallimard, 1967.
- FAIRBANK, Alfred. *The story of handwriting: Origins and development*. Londres, Faber & Faber, 1970.
- MALOV, Vladimir N. Kolaevich. *Les origines de l'écriture moderne: Paléographie des documents français de la fin du XV^e au XVIII^e*, Moscú, Hayka, 1975.
- CHILD, Heather. *Calligraphy today*. Londres, Studio Vista, 1976.
- ELLIOTT, Jorge. *Entre el ver y el pensar. La pintura y las escrituras pictográficas*. Madrid, Breviarios. Fondo de Cultura Económica, 1976.
- PETRUCCI, A. *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*. Bari, Italia, Editori Laterza, 1979.
- ULLMAN, Berthold L. *Ancient Writing and Its influence*. Nueva York, 1932. Toronto, University of Toronto Press, 1980. (ed. facs. dig. Google Books)
- DAVIS, Jinnie Y., RICHARDSON, John V. *Calligraphy, a sourcebook*. Littleton, Colorado (EEUU), Libraries Unlimited, 1982.
- PETRUCCI, A. *Scrittura e popolo nella Roma barroca 1585-1721*. Roma, Quasar, 1982.
- HUTCHINSON, James. *Letters*. Londres, The Herbert Press, cop. 1983.
- GASPARRI, Françoise. «Enseignements et techniques de l'écriture du Moyen Age à la fin du XVI siècle», *Scrittura e Civiltà*, 7 / 1983, (pp. 201-224).
- GELABERT GONZÁLEZ, J. E. «Lectura y escritura en una ciudad del siglo XVI: Santiago de Compostela», en *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI*, Madrid, 1985. (Vol. I, pp. 161-182).
- MANDINGORRA LLAVATA, María Luz. «La escritura humanística en Valencia. Su introducción y difusión en el siglo XV», *Estudis Castellonencs*, nº 3 / 1986. (pp. 5-94).
- JEAN, Georges. *La escritura, archivo de la memoria*. Madrid. Ediciones Aguilar, 1990.
- BOUZA, Fernando. *Del escribano a la biblioteca*. Madrid, Síntesis, 1992.
- ESCOLANO BENITO, Agustín (Director) *Leer y escribir en España. Doscientos años de alfabetización*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992.
- PETRUCCI, A. «Scrivere nel cinquecento. La norma e l'uso fra Italia e Spagna», en *El libro antiguo español*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, 1992. (pp. 355-366).
- HEBTING, Claude. *De la calligraphie à l'écriture*. Les Guides Magnard. París, Magnard, 1993.
- GASPARRI, Françoise. *Introduction à l'histoire de l'écriture*. Université Catholique de Louvain, Institut d'Etudes médiévales Brepols, cop. 1994.

- GAUR, Albertine. *A history of calligraphy*. Londres, The British Library, cop. 1994.
- La Escritura*. Biblioteca Visual Altea. Madrid, Santillana, 1994.
- VV. AA. *Aproximación a la cultura escrita*. Madrid, Editorial Playor, 1995.
- SALVADOR, Gregorio y LODARES, Juan. R. *Historia de las letras*. Espasa Minor. Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- TUSÓN, Jesús. *La Escritura. Una introducción a la cultura alfabética*. Col. Lenguaje y comunicación. Barcelona, Ediciones Octaedro, S.L. 1997.
- JEAN, Georges. *La escritura, memoria de la Humanidad*. Biblioteca de Bolsillo Claves. Barcelona, Ediciones B, 1998.
- CALVET, Louis-Jean. *Historia de la Escritura. De Mesopotamia hasta nuestros días*. Paidós Orígenes. Barcelona, Paidós, 2001.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio (Coordinador). *Historia de la cultura escrita. Del próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatizada*. Gijón, Ediciones Trea, 2002.
- FRENZ, T. *L'introduzione della scrittura umanistica nei documenti e negli atti della curia pontificia del secolo XV*. Ciudad del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, 2005.

Catálogos

- Memorandum de la Primera Exposición Caligráfico-Pendolista y artes similares. Celebrada en España, siendo Ministro de Instrucción Pública el Excmo. Sr. Conde de Romanones. Iniciada por el Calígrafo D. M. Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos*, 1902.
- ZAPF, Hermann. *Calligraphie et typographie de Hermann Zapf*. Catálogo de la exposición en la Bibliothèque Albert I., Bruselas 1962. Introducción de Herman Liebaers. Bruselas, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1962.
- 2000 years of calligraphy*. June 6-July 18, 1965. A comprehensive catalog a three part exhibition organized by the Baltimore Museum of Art, the Peabody Institute Library the Walters Art Gallery. Baltimore, Walters Art Gallery, 1965.
- SOTHEY & CO. *A fine Collection of Calligraphic Books and Manuscripts, the property of Mrs. E. F. Hutton of New York City*. (Catálogo de venta. Londres, 27 marzo de 1972).
- A book of art nouveau alphabets ornamental designs*. New Jersey, The Maine st. Press, 1977.
- DÍAZ MORANTE, Pedro. *Álbum de caligrafía*. Recopilación y exposición, Francisco Calvo Serrallier. Madrid, Empresa Nacional de Celulosa, D.L. 1979.
- WELCH, Anthony. *Calligraphy in the arts of the Muslim world*. Catálogo de la exposición en la Asia House Gallery en colaboración con la Asia Society en 1979. Folkestone, England : Dawson y Asia Society. Nueva York, 1979.
- Modern scribes and lettering artists*. With the co-operation of Society of Scribes and Illuminators. Londres, Studio Vista, 1980.
- Las Edades del Hombre. Libros y documentos de la Iglesia de Castilla y León*. Catálogo de la exposición en los claustros de la catedral de Burgos, mayo-septiembre de 1990. Burgos, Las diócesis Castellano-Leonesas, 1990.

- «Plumes & en-têtes. Instruments et supports de l'écriture. Exposition est présentée au musée de la Poste au 1990». *Beaux Arts*, nº 60. París, La Poste, EMS, Chronopost, Europapier, 1990.
- UNIVERSIDAD DE VALENCIA. *L'art de l'écriture : Actes de commemoració del V Centenari del Tirant lo Blanc i la Impremta Valenciana*. Exposición: Sala d'Exposicions Universitat de València, Noviembre de 1990. Universidad de Valencia, Gráficas Ronda, 1990.
- DÍEZ BORQUE, Jose María. *Memoria de la escritura. Del poema de Mio Cid a Rafael Alberti*. Catálogo de la exposición de 1995/96 en la Biblioteca Nacional de Madrid. Ministerio de Cultura. Madrid, Electa. 1995.
- Las Cifras*. Enciclopedia de la ornamentación. México, Gustavo Gili, 1996.
- Alphabets classiques*. París, L'Aventurine, 1996.
- BECKER, David P. *The Practice of Letters. The Hofer collection of writing manuals, 1514-1800*. Harvard College Library. Cambridge, Massachusetts, Houghton Library Publications, 1997.
- RIBAGORDA, José María (comisario). *Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española*. Catálogo de la exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación AECID, 2009.

Pedagogía e Historia de la Educación

- Elementos de gramática castellana, seguido de ortografía de la lengua castellana, breves lecciones de caligrafía y resumen de urbanidad cristiana*. Zaragoza, Francisco Magallón, 1819.
- ARCE FERNÁNDEZ, Carlos. *Brevísimos diálogos o definiciones de ortología, ortografía, caligrafía, aritmética, urbanidad, geografía y geometría para uso de los niños de las escuelas de enseñanza elemental y superior / compuesto por Carlos Arce Fernández*. Valladolid [s.n.], (Imp. de Julián Pastor), 1846.
- El Educador de las niñas. Manual completo que comprende todos los ramos de primera instrucción mandados enseñar en las escuelas de este sexo*. Madrid, J. González, 1858.
- CARDERERA, Mariano. *Diccionario de educación y métodos de enseñanza*. Madrid, Imprenta de R. Campuzano, 1858. (ed. facs. dig. Google Books)
- COSSÍO, B. M. *La enseñanza primaria en España*. Madrid, R. Rojas, 1915.
- CASTREÑO SÁEZ, Justo. *Teoría e higiene de la escritura. Estudios teóricos de caligrafía para los alumnos de las escuelas normales / por Justo Castreño Sáez*. Cuenca [s.n.] (Imp. de C. León), 1917.
- LUZURIAGA, L. *Documentos para la Historia escolar de España*. Madrid, J. Cosano, 1917.
- LUZURIAGA, Lorenzo. *La preparación de los maestros*. Publicaciones del Museo Pedagógico Nacional. Madrid, J. Cosano, 1918.
- LUZURIAGA, L. *El analfabetismo en España*. Publicaciones del Museo Pedagógico Nacional. Madrid, J. Cosano, 1926.
- ALCAZAR ANGUITA, Eufrasio. *La Escritura del Niño. Grafología, Pedagogía e Historia de la caligrafía*. Guadalajara, Imp. del Suc. de A. Concha, 1948, 1957.
- ALIGHIERO MANACORDA, W. *Historia de la Educación*. (2 vol.) I. *De la Antigüedad al 1500*. II. *Del siglo XVI a nuestros días*. Madrid, Siglo XXI de España, 1978.

- DAINVILLE, François de. *L'éducation des Jésuites (XVI-XVIII siècles)*. París, ed. de Minuit, 1978.
- Caligrafía y ortografía. ABC. Método viso audio motor gnósico*. Madrid, Susaeta, 1981.
- GUERRERO, E. *Historia de la Educación en España. textos y documentos*. (Tomo I) *Del Despotismo ilustrado a las Cortes de Cádiz*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1982.
- DEMERSON, Paulette. «Tres instrumentos pedagógicos del siglo XVIII: La cartilla, el Arte de escribir y el Catón», en VV.AA. *L'enseignement primaire en Espagne et en Amerique Latine du XVIII siècle a nos jours. Politiques éducatives et pratiques scolaires*. CIREMA. Tours, Publications de L'Université de Tours, 1986.
- GARÍN, Eugenio. *La educación en Europa 1400-1600*. Barcelona, Crítica Editorial, 1987.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ DE CASTRO, F. «El currículo de la formación del maestro. (El momento histórico de la creación de las Escuelas Normales)», *Revista de Historia de la Educación*, Salamanca, 1988.
- AMOR Y ARIAS, Filomena. *Lecciones de Ortología y caligrafía para la enseñanza de la lectura y la escritura*. [Microforma]. Madrid, Biblioteca Nacional, 1993.
- CARRASCO MARTÍNEZ, Vicente. *Formas y sensaciones, método para el entrenamiento grafomotor y desarrollo de la caligrafía. Fichas de caligrafía en relieve*. Paterna, Valencia, Diseño Gráfico Vicente Carrasco, 1995.
- LÓPEZ VILLEGAS, Emilia. *Curso de caligrafía y reforma de la letra*. Barcelona, ICE, 1997.
- MATTER, M. *El Maestro de primeras letras ó Consejos é instrucciones dedicadas á los maestros de primeras letras...* Madrid, ed. Francisco Merino Ballesteros. Imprenta de A. Vicente, 1851.
- NAVARRO HIGUERA, Juan. *Luces. Iniciación a la lectura funcional. Método para la enseñanza de la lectura y la escritura a los adultos / Ilustraciones y caligrafía del autor*. Barcelona, Miguel A. Salvatella, 1962.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Juan José, y GIL MELIÁN, Maximiliano. *Reflejos infantiles. Nuevo método de iniciación a la lectura y escritura / Ilustraciones de Maximiliano Gil Melian. Caligrafía del autor. Destinado a niños y niñas de 5 y 6*. Santa Cruz de Tenerife, [s.n.] Litografía Romero, 1962.
- RIFAUX, Yves. *De la Calligraphie dans l'Enseignement*, 1979. [s.n.]
- RUIZ BERRIO, Julio. «Reformas de la enseñanza primaria en la España del despotismo ilustrado: la reforma desde las aulas» en VV. AA. *L'enseignement primaire en Espagne et en Amerique Latine du XVIII siècle a nos jours. Politiques éducatives et pratiques scolaires*. CIREMA. Tours, Publications de L'Université de Tours. 1986.
- DELGADO CRIADO, Buenaventura (Editor). *Historia de la educación en España y América. La Educación en la España Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Madrid, Ediciones SM, 1993.
- ESTEBAN, León y LÓPEZ, Esteban. *La escuela de primeras letras según Juan Luis Vives. Estudio iconografía y textos*. Dpto. Educación Comparada e Historia de la Educación. Universitat de València, 1993.
- GIMENO BLAY, F. M. «Aprender a escribir en la Península Ibérica. De la Edad Media al Renacimiento», en *Leer y escribir en Occidente*, eds. A. Petrucci and F. M. Gimeno Blay. Universitat de Valencia, Valencia, 1995.
- LORENZO VICENTE, Juan Antonio. «Perspectiva histórica de la formación de los maestros en España (1370-1990)». *Revista Complutense de Educación*, vol. 6, nº 2. 1995. Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense. Madrid, 1995. (pp. 205-229)

- RUIZ BERRIO, Julio. (Director) *La Educación en los Tiempos Modernos. Textos y Documentos*. Madrid, Editorial Actas, 1996.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor. *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*. Ediciones Universidad de Salamanca (Preliminar, edición y reproducción facsímil de las 34 cartillas). Salamanca, 1997, 2003.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor y MARTÍNEZ PEREIRA, Ana. «Cartillas y doctrinas del siglo XVII. Primer censo bibliográfico» En: *Historia de la educación. Revista interuniversitaria*. ISSN: 0212-0267, Nº 18, 1999, (pp. 335-354)
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor y MARTÍNEZ PEREIRA, Ana. «La imagen gráfica de la primera enseñanza en el siglo XVI». En: *Revista complutense de educación*, ISSN: 1130-2496, Vol. 10, Nº 2, 1999 (Ejemplar dedicado a los libros escolares), (pp. 73-100)
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor. «La educación, el libro y la lectura». En: *La cultura del renacimiento: (1480-1580)*» Coord. por Víctor García de la Concha, 1999, (pp. 3-50)
- VIÑAO FRAGO, Antonio, «Alfabetización y primeras letras, siglos XVI-XVII». En: *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*. ed. Antonio Castillo Gómez, prologo de Armando Petrucci. Barcelona, Gedisa, 1999 (pp. 39-84)
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ, Miguel A. *Las enseñanzas de las Artes y Oficios en Oviedo (1936-1975) La Escuela de Artes y Oficios, la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo* (vol. I); *Las enseñanzas de las Artes y Oficios en Oviedo (1785-1936) La Escuela Elemental de Dibujo, la Academia de Bellas Artes de San Salvador y la Escuela de Artes y Oficios*. (vol. II). Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000.
- IMPARATO-PRIEUR, Sylvie, (Universidad de Montpellier). «La enseñanza de las primeras letras en España en la segunda mitad del s. XVIII. Contenidos y métodos a través de algunos tratados de enseñanza» *Contextos Educativos* 3, 2000, (pp. 235-252).
- GUTIÉRREZ, Clotilde. *La enseñanza de primeras letras y latinidad en Cantabria (1700-1860)*. Santander, Universidad de Cantabria, 2001.
- MARTÍN MARTÍN, Teodoro. «Un aula de geografía en el Madrid de Carlos IV» En el *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*. Tomo CXXXVII - CXXXVIII, 2001-2002. (pp. 247-249)
- MORENO BURRIEL, Eliseo. *Historia de la escuela pública en España: Balance de dos siglos*. Colección: Divulgación Educativa. Servicio de publicaciones del Sector de Enseñanza de CSI-CSIF. Granada, 2003.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor. «La educación impresa». En *Cuadernos de Historia Moderna*. ISSN: 0214-4018, Nº 3, 2004 (Ejemplar dedicado a: Ingenios para el mundo: sociedad, saber y educación en la Edad Moderna), (pp. 227-251)
- RUIZ BERRIO, Julio. «Maestros y escuelas de Madrid en el Antiguo Régimen» *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos 117. 2004, III (pp. 113-135)
- VV. AA. *Eficiencia de la letra script frente a la letra ligada, en el desarrollo del proceso escritor en estudiantes de primer año básico*. Seminario de investigación para optar al grado de Licenciado en Educación. Universidad Santo Tomás. Copiapó, Chile, 2012.

Cuadernos escolares y cartillas de primeras letras

- TRILLO TORIJA, Manuel. *Primeras nociones para el párvulo*. (caligrafía y dibujos del autor). Madrid, Afrodisio Aguado, 1951.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Antonio. *Iniciaciones. Libro activo de primeras nociones*. Col. Pedagogía Activa. Barcelona, Editorial Miguel A. Salvatella, 1956.
- TRILLO TORIJA, Manuel. *Nueva cartilla : método pedagógico de enseñanza de la lectura por el dibujo y la escritura*; dibujo y caligrafía del autor. Colección: Textos escolares Aguado. Madrid, Afrodisio Aguado, 1959.
- Bicolor. Para el párvulo. Iniciación a la caligrafía*. (2 vol.) Barcelona, Fejafer, 1959.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Ángel. *Rayas. Método de enseñanza de la lectura por la escritura*. Tercera parte. Plasencia, Editorial Sánchez Rodrigo, 1961.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Juan José, y GIL MELIÁN, Maximiliano. *Reflejos infantiles. Nuevo método de iniciación a la lectura y escritura / Ilustraciones de Maximiliano Gil Melián. Caligrafía del autor. Destinado a niños y niñas de 5 y 6*. Santa Cruz de Tenerife, Litografía Romero, 1962.
- TRILLO TORIJA, Manuel. *Lecciones de cosas para párvulos*. Caligrafía y dibujos del autor. Colección: Textos escolares Aguado. Madrid, Afrodisio Aguado, 1963.
- ÁLVAREZ PÉREZ, Antonio. *El parvulito*; (ilustraciones y caligrafía del autor). Valladolid, Miñón, 1965. (ed. facs. Madrid, EDAF, 1998).
- ÁLVAREZ PÉREZ, Antonio, *Aguilar Santana. Enciclopedia intuitiva, sintética y práctica. Tercer grado. Periodo de Perfeccionamiento*. Ilustraciones del autor, Valladolid, Miñón, 1966.
- Método de caligrafía*. 2. Madrid, Bruño, 1966.
- Cuaderno de caligrafía, adaptado a los nuevos estudios*. Colección Sembrador. La Escuela Nueva. Ediciones Escolares, 1967.
- Cuaderno de caligrafía: Adaptado a los nuevos cursos de estudios*. 3. Madrid, La Escuela Nueva, 1971.
- Cuaderno de escritura y caligrafía: Complemento del silabario venezolano*. Caracas, Distribuidora Escolar, 1971.
- PALAU FERNÁNDEZ, Antonio. *Cuaderno de escritura Alondra. Cuaderno 2. Método Global de iniciación a la lectura y escritura simultáneas*. León, Everest, 1973.
- QUINTANILLA SAINZ, Efrén. *Cuadernos de caligrafía, ortografía y rotulación Everest*. León, Everest, 1980.
- MONTOYA BASULTO, Ondina. *Cuaderno de caligrafía*. Madrid, Compañía Cultural Editora Códice, 1985.
- Caligrafía 1 1º E.G.B., ciclo inicial*. Madrid, Bruño, 1985.
- Caligrafía 2 : 1º E.G.B., ciclo inicial*. Madrid, Bruño, 1985.
- LUNA, Sagrario. *Expresión escrita. Ciclo medio, 3º EGB. Programa integrado de caligrafía, vocabulario, ortografía y redacción*. Madrid, Santillana, 1986.
- Caligrafía, E.I, Libro del profesor en 1 v. para dos cursos*. Madrid, Santillana, 1994.
- Cuaderno de caligrafía*. 6 vol. Barcelona, Edebé, 1991.
- PINEDO, Vicente. *Norma. Nuevo método ilustrado de escritura graduada y de caligrafía escolar moderna / por Vicente Pinedo*. Barcelona, T. G. Bobes, [s.f.]

- Edelvives. Ejercicios de caligrafía. Combinados con las primeras lecciones de Lectura, Cálculo y Dibujo.* Cuadernos Nº 2, 3, y 4. Zaragoza, Editorial Luis Vives, [s.f.]
- Ejercicios de caligrafía combinados con las primeras lecciones de lectura, cálculo y dibujo.* Zaragoza, Luis Vives, [s.f.]
- GARRIDO LOZANO, Fidel. *Ejercicios combinados de caligrafía y Ortografía.* Colección de 16 cuadernos. [s.l., s.n., s.f.] Madrid, Imp. E. Giménez.
- GONZÁLEZ, Hermes (1966-) *Como los westerns : (cuadernos de caligrafía nº 2)* Gijón, Heracles y Nosotros, D.L. 1991.
- BERRA, F. A. *Enseñanza de la caligrafía en las escuelas primarias.* Sociedad de Amigos de la Educación Popular. Montevideo, Rius y Bechi, 1884.
- AMOR Y ARIAS, Filomena. *Lecciones de Ortografía y caligrafía para la enseñanza de la lectura y escritura.* Valladolid [s.n.], (Luis N. de Gaviria), 1892.

Manuales para maestros

- MATTER, M. *El Maestro de primeras letras ó Consejos é instrucciones dedicadas á los maestros de primeras letras...* Madrid, ed. Francisco Merino Ballesteros, 1851.
- Minerva de los niños : Coleccion de tratados para la Instruccion primaria, elemental y superior. Matanzas,* [s.n.], (Imp. «Aurora del Yumuri», de J. Curbelo y H.), 1872.
- PERALES, Baltasar. *Programa de teoría de la lectura y la caligrafía.* Barcelona, Librería de D. Francisco Oliva, 1886.
- GARCÍA ESPADA, Antonio. *Programa del Segundo curso de caligrafía.* Cuenca [s.n.] (Imp. de Celedonio León), 1901.
- GARCÍA-RUIZ MOROS, Eugenio (1819-1883). *Programa de los apuntes referentes a la teoría é historia de la caligrafía.* Cádiz, [s.n.], (Tip. Moderna), 1911.
- GARCÍA RUIZ MOROS, Eugenio. *Programas de los apuntes referentes a la teoría de la caligrafía.* Zaragoza, [s.n.], 1919.
- TORRES MARTÍNEZ, Herminio. *Cuaderno para ejercicios de examen de caligrafía según el método seguido por D. Herminio Torres Martínez en el Instituto Nacional de 2ª Enseñanza y Escuelas Normales de Murcia.* Murcia? [s.n.], 1930?
- Programas de la Escuela Normal Programa de caligrafía. Segundo Curso. Estudios del Magisterio.* Imp. Madrid, Asilo Porta-Coeli, 1956.
- PALAFIX BOIX, S. *Tratado general de caligrafía 1º y 2º Curso de Magisterio.* Valencia, Tip. Moderna. 1956.
- SANJUÁN NÁJERA, Manuel, MARTÍNEZ, María Luisa y SAN GINÉS CALVO, Domingo. *Método de caligrafía Script Inclinada / letra de Domingo San Ginés Calvo; ilustraciones de María Luisa Martínez.* Zaragoza, Librería General, 1968.
- SANJUÁN NÁJERA, Manuel. *Caligrafía, ortografía y lectura, método sintético.* Zaragoza, Yalde, 1993.

Grafología y peritaje

- PACAREO, Orencio. *Estudio sobre el discernimiento y examen de letras y firmas de dudosa autenticidad (Intervención del Magisterio en los Tribunales de Justicia)*. Prólogo del doctor D. Joaquín Jimeno Riera. Zaragoza, Tipografía La Academia, 1917.
- CASTREÑO SÁEZ, Justo. *Tratado de historia de la escritura : reglas para el cotejo de firmas y revisión de documentos sospechosos y metodología para la enseñanza de la caligrafía / por Justo Castreño Sáez*. Cuenca, Imprenta y Librería Vda. de C. León, 1918.
- ALCÁZAR ANGUITA, Eufasio. *Técnica y peritación caligráficas*. Cádiz, M. Cerón, 1928.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Caligrafía y calografía*. Círculo Hispano Francés de Grafología, 1999.
- CASTAÑEDA, Ignacio. *Manual práctico del arte caligráfico y su peritaje. Contiene: La caligrafía y sus reglas esenciales, materiales para escribir: tintas, papeles y plumas. La personalidad en los manuscritos. Falsificaciones. Cotejos en los escritos. Prácticas judiciales. Leyes*. Madrid, Antonio Aleu Editor, 1930.
- BOADA, J. *Estenografía. Sistema de escritura cursiva breve. Tratado técnico-practico, comprendiendo las dos partes en que se divide el sistema y la exposición de los principios en que se funda*. Academia Cots. Barcelona, Editorial Cultura Barcelona, 1947.
- GARCÍA BARRASA, Aureliano. *Tratado de ortología y caligrafía y nociones para la revisión de documentos*. Valladolid [s.n.], Imp. de los Hijos de Rodríguez, 1889.
- LÓPEZ Y ANGUITA, Simón. *Tres tratados. Ortología, caligrafía y Revisión de Documentos y Firmas de autenticidad dudosa*. Vitoria [s.n.], (Imp. H. de Pujol á cargo de Teodoro Idalga), 1894.
- RAS, Silvia y LADRÓN DE GUEVARA, Angelina. *Grafología morfológica*. Madrid, Paraninfo, 1972.
- RAS, Silvia. *Grafotecnia*. Madrid, Paraninfo, 1973.

Construcción de la letra y rotulación

- PACIOLI, Fr. Luca de. (1445-1517) *De divina proporcione*. Venecia, 1509. Akal Ediciones, Madrid, 1987.
- DURERO, Alberto (1471-1528). *Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt*. Nuremberg, 1525.
- De la Medida*. Edición de Jeanne Peiffer. Akal Ediciones. Madrid, 2000.
- TORY, Geofroy. *Champ Fleury. Art y science de la vraie proportion des lettres...* Gilles de Gourmount, 1529. (ed. facs. Bibliothèque de l'Image. Tours, Francia, MAME Imprimeurs, 1998).
- JEREZ, Juan de. *Geometría práctica de las letras latinas y francesas y de muchos aovados. Documentos y avisos para bien enseñar a leer, escribir y contar, y juntamente recetas de hacer tinta finísima y delgada*. Toledo, 1594.
- ASSENSIO Y MEJORADA, Francisco. *Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula en 28 láminas finas, y su explicación*. Madrid, A. Ramírez, 1780.
- FRENCH, Thomas E. & MEIKLEJOHN, Robert. *The essentials of lettering. A manual for students and designers*. Nueva York, McGraw-Hill Book Co., 1912.

- MORISON, Stanley. *Fra Luca de Pacioli of Borgo San Sepolcro*. New York, The Grolier Club, 1933.
- CHAPPELL, Warren. *The anatomy of lettering*. Nueva York, Loring & Mussey, Inc., 1935.
- MITCHELL, F. J. *Practical lettering and layout*. Londres, Adam & Charles Black, 1935.
- GOUDY, Frederic W. *The trajan capitals. The Capitals from the Trajan Column at Rome*. Nueva York, Oxford University Press, 1936.
- EVETTS, L. C. *Roman lettering. A study of the letters of the inscriptions at the base of the Trajans column, with an outline of the history of lettering in Britain*. Nueva York/Chicago, ARCA Pitman Publishing Corporation, 1938.
- BENSON, J. H. & CAREY, A. G. *The elements of lettering*. Newport, R. L, John Stevens, 1940.
- MARCO, A. S. *Epigrafía. Normas y métodos para los trazados aplicados a la Tipografía*. Biblioteca técnica de preparación profesional, ALFA. Grupo E, Papel y Cartón. Barcelona, F. González Rojas, Editor. 1943.
- TREJO, Juan G. *Manual práctico para dibujantes de letras con temas atinentes a las artes gráficas*. Buenos Aires, El Ateneo, 1945.
- CARRERAS SOTO, Timoteo. *Caligrafía industrial*. Sevilla, [s.n.] Graf. del Sur, 1944. Ediciones Carreras Soto, 1960.
- VARELA Y SARTORIO, Eulogio. *La letra y su teoría constructiva*. Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
- GOUDY, Frederic W. *El alfabeto y los principios de rotulación de F. W. Goudy*. Madrid, ACK Publish, 1992.
- BONTCÉ, M. *El arte d la rotulación. Cómo se aprende*. Barcelona, Ediciones del Arte, LEDA, 1993.

Copia e iluminación

- BROWN, Michelle P. & LOVETT, Patricia. *The Historical Source Book for Scribes*. Toronto & Buffalo, University of Toronto Press Incorporated, 1999.
- DROGIN, Marc. *Calligraphy of the Middle Ages and how to do it*. Nueva York, Dover Publications, 1998.
- RUIZ GARCÍA, Elisa. *Introducción a la Codicología*. Biblioteca del libro. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.
- SHAW, Henry. *The handbook of mediaeval alphabets and devices*. Londres, Henry George Bohn, 1856.
- TRITHEMIUS, Johannes Klaus. *In praise of scribes, De laude scriptorum* / Edited with introduction by Klaus Arnold. Translated by Roland Behrendt. OSB Lawrence (Kansas), Coronado Press, 1974.

Paleografía

- TERREROS Y PANDO, Esteban. *Paleografía española. Que contiene todos los modos conocidos que ha habido de escribir en España ... juntamente con una historia sucinta del idioma comun de Castilla, y demás lenguas, ó dialectos, que se conocen como propios en estos Reynos : substituida en la obra Del espectáculo de la...* Madrid, Joaquín Ibarra, 1758 (ed. facs. dig. Google Books)

- MERINO, P. Andrés. *Escuela Paleográfica ó de leer letras antiguas desde la entrada de los godos en España hasta nuestros tiempos. Su autor el P. Andrés Merino de Jesucristo, religioso profeso de las Escuelas Pías de la provincia de Castilla*. Madrid, Juan Antonio Lozano, 1780. (ed. facs. de Librerías París-Valencia, 1994).
- DE ERRO Y AZPIROZ, Juan Bautista. *Alfabeto de la lengua primitiva de España, y explicación de sus más antiguos monumentos de inscripciones y medallas*. Madrid, Imprenta de Repullés, 1806. (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1999).
- GONZÁLEZ ZÚÑIGA, Claudio. *Diccionario de los geroglíficos que contienen las medallas antiguas romanas, con un apéndice de las ciudades y pueblos de España en que se batieron o acuñaron*. Pontevedra, Establecimiento Tipográfico de D. José Vilas, 1854. (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1999).
- COLOMERA Y RODRÍGUEZ, Venancio. *Paleografía castellana*. Valladolid, El autor y Ramón Liberto Cruz. Imp. P. de Llana, 1862. (ed. facs. Valladolid, Editorial Maxtor, 2002).
- SEABY, Allen W. *The roman alphabet and Its Derivatives*. Londres, B. T. Batsford Ltd. y Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1925.
- MORTERO Y SIMÓN, Conrado. *Apuntes de iniciación a la paleografía española de los siglos XII a XVII*. Instituto Luis Salazar y Castro (CSIC). Hidalguía, Madrid 1979.
- MUÑOZ Y RIVERO, Jesús. *Paleografía popular. Arte de leer los documentos antiguos escritos en castellano*. Madrid, Hernando, 1886.
- MUÑOZ Y RIVERO, Jesús. *Manual de paleografía diplomática española de los siglos XII al XVII*. (1880) Madrid, Ediciones Atlas, 1972.
- D'ARIENZO, L. «Alcune considerazioni sul passaggio della scrittura gotica all'umanistica nella produzione documentaria catalana dei secoli XIV e XV» En: *Studi di Paleografia e Diplomatica*. Padua, 1974 (pp. 194-225).
- MIRANDA SIN, P., SANMIARTI ROSET, M. y NAVARRO MIRALLES, L. *Paleografía. Siglos XV, XVI, XVII y XVIII*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Departamento de Historia Moderna y Paleografía, 1984.
- CORTÉS ALONSO, V., *La escritura y lo escrito. Paleografía y Diplomática de España y América en los siglos XVI y XVII*. Madrid, Cultura Hispánica, 1986.
- MARÍN MARTÍNEZ, T. y RUIZ ASENCIO, J. M. *Paleografía y Diplomática*. Madrid, UNED, 1988.
- NÚÑEZ CONTRERAS, Luis. *Manual de paleografía. Fundamentos e historia de la escritura hasta el siglo VIII*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.
- ROMERO TALLAFIGO, M. y otros. *Arte de leer escrituras antiguas en España*. Huelva, Universidad de Huelva, 1995.
- CASADO QUINTANILLA, Blas. *Láminas de la cátedra de paleografía y diplomática*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1997.
- RIESCO TERRERO, Ángel. *Introducción a la Paleografía y la Diplomática General*. Madrid, Editorial Síntesis, 2000.
- RIESCO TERRERO, Ángel. *Vocabulario científico-técnico de paleografía, diplomática y ciencias afines*. Madrid, Barrero & Azedo. 2003.

ASCOLI, Francesco (Fundador y presidente de la Associazione Calligrafica Italiana). «Per una paleografia d'Età Moderna.» En: *Signo, Revista de la cultura escrita*, nº 12. Universidad de Alcalá. Alcalá de Henares, Madrid, 2003. (pp. 107-118)

Tipografía

PAREDES, Pedro. *Instrucciones prácticas en el arte de escribir, reducidas a cinco diálogos entre maestro y discípulo...* Murcia, Imprenta de la Viuda de Felipe Teruel, 1792. (ed. facs. dig. Ayuntamiento de Murcia, Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte).

VINDEL, Francisco. *De la caligrafía a la imprenta 1440-1480. Homenaje a Gutenberg en su V Centenario*. Madrid [s.n.], (Tall. Tip. Góngora), 1939.

UPDIKE, Daniel B. *Printing Types. Their History, Forms, and Use*. (2 vols.) Cambridge MA, Belknap Press, 1966.

RICHAUDEAU, François. *La legibilidad, investigaciones actuales*. Biblioteca del Libro. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Madrid, Ediciones Pirámide, 1987.

BRINGHURST, Robert. *The elements of typographic style*. Vancouver, Hartley & Marks Publishers, 1996.

Los Elementos del Estilo Tipográfico. México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

FRIEDL, Friedrich & OFF, Nicolaus. *Typo, when, who, how*. Colonia, Könemann, 1998.

JURADO, Augusto. *La imprenta, orígenes y evolución*. 2 Vol. Madrid, Capta, 1998.

CUÑAT CISCAR, V. M. «Escritura e imprenta: consideraciones sobre los modelos tipográficos», en *Estudis Castellonencs* 6, 1994-95, (pp. 431-441).

MONTOYA BASULTO, Ondina. *Cuaderno de caligrafía. Ajustado a los actuales cursos de estudios de la República*. Edic. Códice DL, 1980.

MONTOYA BASULTO, Ondina. *Cuaderno de caligrafía*. Madrid, Compañía Cultural Editora Códice, 1985.

RIBAGORDA, José María (comisario y coord.) *Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española*. Catálogo de la exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación AECID, 2009.

CORBETO, Albert. *Especímenes tipográficos españoles. Catalogación y estudio de las muestras de letras impresas hasta el año 1833*. Madrid, Calambur Editorial SL, 2010.

Ortografía y gramática

VENEGAS, Alexo. *Tractado de orthographia y accentos en las tres lenguas principales*. En casa de L. Salvago Ginoves [s.l.], [1513]. Estudio y edición de Lidio Nieto Jiménez. Madrid, Arco Libros, 1986.

NEBRIJA, Antonio. *Reglas de orthographia de la lengua castellana* Alcalá de Henares, 1517. Valencia, Benito Monfort, 1765. (ed. facs. dig. Google Books)

- VILLALÓN, Cristóbal de. *Gramática castellana. Arte breue y compendioſa para ſaber hablar y eſcreuir en la lengua Caſtellana congrua y decentemente*. Amberes, Guillermo Simon, 1558. (ed. facs. dig. Google Books).
- RUBEL Y VIDAL, Juan. *Reglas de eſcribir bien : ſacadas de los mejores autores modernos para uſo de los diſcípulos de la eſcuela de primeras letras regentada por don Juan Rubel... [Compendio de la ortografía caſtellana diſpuesto con arreglo a la Real Academia de la Lengua para intrucción de los diſcípulos de la eſcuela de primeras letras que regenta Don Juan Rubel...]* Barcelona, Francisco Generas, 1792.
- QUINTILIANO, Marco Fabio. *Inſtituciones Oratorias*. Traducción directa del latín por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cía., 1887, (2 vol.) (ed. dig. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004).
- Ortografía de la lengua caſtellana compueſta por la Real Academia Eſpañola de la Lengua*. Joaquín Ibarra, Madrid, 1779.
- MARÍN, Juan Martínez. «La evolución de la ortografía eſpañola. De la ortografía “de las letras” a la ortografía “de los ſignos” de la eſcritura». En: *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Eſpañola*. Madrid, Arco Libros, 1992.

Varios

- EROLE, Emili. *Diccionario histórico del libro*. Barcelona, Editorial Millá, 1981.
- MIGLIO, M. «Della pagina manuſcritta alla forma a ſtampa», en *La Bibliofilia*, LXXXV-3, 1983. (pp. 249-256).
- BLANCHARD, Gérard. *La letra*. Colección: Enciclopedia del deſeño. Barcelona, CEAC, 1988.
- Calligraphie*. París, L'Aventurine, 1997.
- SIVRY, Sophie de, BECCARIA, Laurent. *L'Art et l'Écriture*. Waterman, Fondation la Poste, París, L'Iconoclaste, 1998.
- MEGGS, Philip B. *Historia del Deſeño Gráfico*. Méjico DF, McGraw-Hill, 2000.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

(Ordenada por autores)

- 2000 years of calligraphy*. June 6-July 18, 1965. A comprehensive catalog a three part exhibition organized by the Baltimore Museum of Art, the Peabody Institute Library the Walters Art Gallery. Baltimore, Walters Art Gallery, 1965.
- A book of art nouveau alphabets ornamental designs*. New Jersey, The Maine st. Press, 1977.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Caligrafía y calografía*. Círculo Hispano Francés de Grafología, 1999.
- AGUILETA, Eusebio. *Ortografía y caligrafía : compendio*. Bilbao [s.n.], (Imp. de Joaquín F. Mayor), 1871.
- ALABERN CASAS, Ramón (ca. 1810 después de 1868) *caligrafía española / lo escribió y grabó Ramón Alabern*. Madrid [s.n.], 1861.
- ALAIS DE BEAULIEU, Jean Baptiste. *L'art d'écrire*. Paris, chez l'auteur, 1680.
- Álbum de caligrafía y ornamentación*. Barcelona, Miquel A. Salvatella. 190?
- Álbum de letras para uso de los pintores*. París, Lorig c.a. 1900.
- ALCÁZAR ANGUITA, Eufrasio. *Técnica y peritación caligráficas*. Cádiz, M. Cerón, 1928.
- ALCÁZAR ANGUITA, Eufrasio. *Método de Letra Española. Cuaderno de caligrafía*. Madrid, [s.n.], 1942.
- ALCÁZAR ANGUITA, Eufrasio. *La Escritura del Niño. Grafología, Pedagogía e Historia de la caligrafía*. Guadalajara, Imp. del Suc. de A. Concha, 1948, 1957.
- ALEMÁN CEBALLOS, Bernardo. *Caligrafía natural ó sea Método nuevo para aprender a escribir cualquier carácter de letra y particularmente el de la cursiva bastardilla española... / escrito a imitación de una obrita francesa para uso de la juventud española*. Barcelona, Imp. de J. Rubió, 1831.
- ALIGHIERO MANACORDA, W. *Historia de la Educación*. (2 vol.) I. *De la Antigüedad al 1500*. II. *Del siglo XVI a nuestros días*. Madrid, Siglo XXI de España, 1978.
- Los alfabetos. Los antiguos signos usados por el hombre en la construcción del mundo civilizado. Un poderoso medio de identificación de antigüedades*. Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1887. (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1997).
- Alphabets classiques*. París, L'Aventurine, 1996.
- ALONSO GARCÍA, Daniel, *Ioannes de Yciar. Calígrafo durangués del s. XVI, 1550-1950*. Bilbao, Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya, 1953.
- ÁLVAREZ PÉREZ, Antonio, *Aguilar Santana. Enciclopedia intuitiva, sintética y práctica. Tercer grado. Periodo de Perfeccionamiento*. Ilustraciones del autor, Valladolid, Miñón, 1966.
- ÁLVAREZ PÉREZ, Antonio. *El parvulito* (Ilustraciones y caligrafía del autor). Valladolid, Miñón, 1965. (ed. facs. Madrid, EDAF, 1998).
- ÁLVAREZ Y MAGALLÓN, Romualdo. *Breves nociones de caligrafía*. Teruel [s.n.], (Imp. de Pedro Pablo Vicente), 1856.
- ALVERÁ DELGRÁS, Antonio. *Discurso sobre la caligrafía : pronunciado en la sesión del día 22 de abril del presente año, en la Academia Literaria y Científica de Profesores de Educación Prima-*

- ria, *Elemental y Superior de esta Corte*. Madrid, Academia Literaria y Científica de Profesores de Educación Primaria, Elemental y Superior, (Imp. De Julián Arranz), 1847.
- ALVERÁ DELGRÁS, Antonio. *Discurso sobre la caligrafía española pronunciado en la Academia Científica y Literaria de profesores de Madrid, en la sesión del 10 de octubre del presente año*. Madrid, Academia Científica y Literaria de Profesores, 1848.
- ALVERÁ DELGRÁS, Antonio. *Caligrafía popular. Método abreviado para aprender a escribir la letra española cursiva en 30 lecciones, para uso de todas las personas que no tienen necesidad de escribir magistralmente o quieran reformar la letra*. Madrid, [s.n.], (Imp. de Julián Arranz), 1848.
- ALVERÁ DELGRÁS, Antonio. *Nuevo arte de aprender y enseñar a escribir la letra española para uso de todas las escuelas del Reino*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1863. (ed. dig. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999). (Consultada).
- AMOR Y ARIAS, Filomena. *Lecciones de Ortología y caligrafía para la enseñanza de la lectura y escritura*. Valladolid [s.n.], (Luis N. de Gaviria), 1892. [Microforma]. Madrid, Biblioteca Nacional, 1993.
- AMPHIAREO, Vespasiano. *Un nuovo modo d'insegnar a scrivere et formar lettere di piu sorti, che da altri non prima c'hora usate: novamente da Frate Vespasiano*. Venecia, 1548.
- AMPHIAREO, Vespasiano. *Opera di frate Vespasiano Amphiareo da Ferrara dell'ordine minore conventuale, nella quale si insegna a scrivere varie sorti di lettere, et masime vna lettera bastarda da lui novamente con sua industria ritrovata, laqual serve al cancellaresco et mercantesco. Poi insegna a far l'inchiostro negrissimo con tanta facilità, che ciascuno per semplice che sia, lo saprà far da se. Anchora a macinar l'oro et scriuere con esso come si farà con l'inchiostro parimente a scriuere con l'azuro, & col cinaprio opera utilissima e molto necessaria all'uso humano...* in Vinetia appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli. MDLIII, 1554.
- ANDERSON, Donald M. *Calligraphy, The art of written forms*. Mineola, N. Y., Dover, cop. 1992.
- ANDRADE DE FIGUEYEREDO, Manoel de. *Nova escola para aprender a leer, escrever & contar...* Lisboa, Bernardo da Costa de Carvalho, 1722. (ed. facs. Valladolid, Maxtor, 2009)
- ANDUAGA Y GARIMBERTI, José. *Arte de escribir por reglas y sin muestras establecido de orden superior en los Reales Sitios de San Ildefonso y Valsain despues de haberse experimentado en ambos la utilidad de su enseñanza, y sus ventajas respecto del metodo usado hasta ahora en las escuelas de primeras letras*. Madrid, Imprenta Real, 1781 [s.n.] (ed. facs. dig. BNE); 1795 [s.n.] (ed. facs. dig. Google Books).
- ARAUJO, Antonio Jacinto de. *Arte de escrever, Composta por Antonio Jacinto de Araujo...* [s.l.], [s.n.], [Lisboa?] 1783.
- ARCE FERNÁNDEZ, Carlos. *Brevísimos diálogos o definiciones de ortología, ortografía, caligrafía, aritmética, urbanidad, geografía y geometría para uso de los niños de las escuelas de enseñanza elemental y superior / compuesto por Carlos Arce Fernández*. Valladolid [s.n.], 1846 (Imp. de Julián Pastor).
- L'Artiste peintre de lettres*. París, Monroco Freres c.a. 1900.
- ARIENZO, L. D'. «Alcune considerazioni sul passaggio della scrittura gotica all'umanistica nella produzione documentaria catalana dei secoli XIV e XV», en *Studi di Paleografia e Diplomatica*, Padua, 1974, (pp. 194-225).

- ARTHUR, M. *A jeweler's eye Islamic arts of the book from the Vever Collection* / Glenn D. Lowry with Susan Nemazee. Washington, D.C. Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, in association with University of Washington Press, Seattle, 1988.
- ASCOLI, Francesco (Fundador y presidente de la Associazione Calligrafica Italiana). «Per una paleografia d'Età Moderna.» *Signo, Revista de la cultura escrita*, nº 12. Universidad de Alcalá. Alcalá de Henares, Madrid, 2003. (pp. 107-118)
- ASSENSIO Y MEJORADA, Francisco. *Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula en 28 láminas finas, y su explicación*. Madrid, A. Ramírez, 1780.
- AUGUSTINO. *Opera, nella quale si insegna a scrivere*. Venecia, 1565.
- AYRES, John. *A tutor to penmanship or the writing master a copy book shewing all the variety of penmanship and clerkship as now practised in England in. II. parts by John Ayres at the Hand & Pen in St. Pls. Chyrd. Sold by the author*. Londres, 1698.
- AZNAR DE POLANCO, Juan Claudio. *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos y reglas mathematicas del M^{ro} Juan Claudio Aznar de Polanco*. Madrid, Herederos de Manuel Ruiz de Murga, 1719. (ed. facs. dig. Google Books)
- BALBUENA Y PEREZ, Josef. *Arte Nuevo de enseñar niños, y vasallos a leer, escribir y contar las Reglas de Gramática y Orthografía Castellana, precisa para escrívir correctamente; y formulario de Cartas con los correspondientes tratamientos. Y una Lamina fina , que representa las consecuencias de la ociosidad, y del Delito , y sus castigos*. Santiago, Ignacio Aguayo, 1791.
- BAKER, Arthur. *Calligraphic alphabets by Arthur Baker*. Nueva York, Dover Publications, 1974.
- BAKER, Arthur. *The calligraphy manual*. Londres, Dryad Press, 1984.
- BARBEDOR, Louis (ca. 1589-1670). *Les escritures financiere et italienne bastarde dans levr naïfveté. Ouvrage composé de quantité d'exemplaires... avec plvsievs avtres escritvres et alphabets de la plus-part des nations du monde. Par Lovis Barbedor, secretaire ordinaire de la chambre du roy, et maistre escrivain ivré a Paris...se vendent a Paris chez l'avthevr, au bout du Pont Sainct Michel deuant la Barriere des Sergens, à l'Enseigne du Manteau Royal*. [d. 1650].
- BARBEDOR, Louis (ca. 1589-1670). *Traité de l'art d'escrive, ov il est sommairement parlé de l'excellence de l'escritvre, de son origine ...par Lovis Barbedor... on le vend a Paris chez l'avthevr, au bout du PontSainct Michel deuant la Barriere des Sergens à l'Enseigne du Manteau Royal. M.DC.LV*. [1657].
- BARRERA, Juan José. *Lecciones de caligrafía ó método de escribir por reglas, arreglado al de Iturzaeta, y acomodado á la capacidad de los niños*. Palma de Mallorca, Imp. de Estevan Trias, 1840.
- BASURTO GARCÍA, Carmen. *Curso de caligrafía técnicas para mejorar la letra cursiva y escritura*. México, Trillas DL, 1993.
- BARBEDOR, Louis. *Les écritures financieres et italienne-bastarde dans leur naturel*. París, 1650?
- BARONA CHERP, Manuel. *Historia de la escritura y de la caligrafía española (Con notas paleográficas)*. Gerona, Vda. e hijo de J. Franquet y Serra, 1918; 2ª Edición: Gerona, Imprenta y Librería de Antonio Franquet Gusiñé, 1926.
- BARONA CHERP, Manuel. *Escritura y caligrafía española. Ilustrada con 50 grabados y 4 láminas*. Gerona, Imp. Vda. e Hijo de J. Franquet y Serra, 1918, 1925; 2ª Edición: 1926.

- BAUCHESNE, Jean de (h. 1540-1620). *Le tresor d'écriture, auquel est contenu tout ce qui est requis & necessaire à tous amateurs dudict art. Par Jehan de Beav-chesne parisien avec priuilege du roy.* Ilz se vendent par l'auteur, en Rue Merciere à l'enseigne de la Trinité a Lyon, 1580.
- BECERRA, Marcos E. *La caligrafía, estudios ligeros.* México : [s.n.], 1905 (Im. de R. Amilien Lacaud)
- BECKER, David P. *The Practice of Letters. The Hofer collection of writing manuals, 1514-1800. Harvard College Library.* Cambridge, Massachusetts, Houghton Library Publications, 1997.
- BELVIS TREJO, Alonso de. *Forma breve, que se ha de tener en soltar, ò correr la mano en el exercicio de escriuir liberal y para que las personas que no hazen buena letra la mejoren.* Dase en casa de Alonso Beluis Trejo, junto al Horno de la Penitencia desta Ciudad de Toledo. Toledo, [s.n.], 1678.
- BENEDICTO SANTOS, Gonzalo. *La caligrafía moderna. Método práctico de reforma de letra.* Madrid, Instuto Editorial Reus, 1946.
- BENSON, J. H. & CAREY, A. G. *The elements of lettering.* John Stevens, Newport, R.L, 1940.
- BERRA, F. A. *Enseñanza de la caligrafía en las escuelas primarias.* Montevideo, Sociedad de Amigos de la Educación Popular, Rius y Bechi, 1884.
- BEUGRAND, Jean de (Activo h. 1586-1601). *Panchrestoeraphie toutes les figures cy dessus sont formees d'un seul traict. Par I. De Beavgrand escrivain du roy et de ses bibliotheques et secretaire ordinaire de la chambre de sa majesté.* París, h. 1604.
- BICKHAM, George. *The universal Penman.* Engraved by George Bickham. Londres, 1743. (ed. facs.: With an introductory essay by Philip Hofer. Nueva York, Dover Publications, 1954).
- Bicolor. Para el párvulo. Iniciación a la caligrafía.* (2 vol.) Barcelona, Fejafer, 1959.
- BLANCHARD, Gérard. *La letra.* Colección: Enciclopedia del diseño. Barcelona, CEAC, 1988.
- BLANCO Y SÁNCHEZ, Rufino. (1861-1936). *Arte de la escritura y de la caligrafía. Teoría práctica.* Madrid: Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1902. (ed. dig. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000. <http://www.cervantesvirtual.com>).
- (Tip. de la «Rev. de Arch. Bibl. y Museos»). Madrid [s.n.], 1914.
 - *Arte de la escritura y de la caligrafía. Teoría y práctica. Con apéndice bibliográfico de 1.689 artículos.* Sexta edición. Madrid. Editorial Perlado, Páez y Cía. 1920.
- BOADA, J. *Estenografía. Sistema de escritura cursiva breve. Tratado técnico-practico, comprendiendo las dos partes en que se divide el sistema y la exposición de los principios en que se funda.* Academia Cots. Barcelona, Editorial Cultura, 1947.
- BOCSKAY, George. *Mira calligraphiae monumenta. A Sixteenth-century Calligraphic Manuscript inscribed by Georg Bocskay and Illuminated by Joris Hoefnagel.* (Manuscrito de 1561-62) (ed. facs. Londres, Thames and Hudson, 1992).
- BONACINI, Claudio. *Bibliografia delle arti scrittorie e della calligrafia.* Florencia, Sansoni Antiquariato, 1953.
- BONTCÉ, M. *El arte de la rotulación. Cómo se aprende.* Barcelona, Ediciones del Arte, LEDA, 1993.
- BOUZA, Fernando. *Del escribano a la biblioteca.* Madrid, Síntesis, 1992.
- BOUZA, Fernando. *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro.* Madrid, Marcial Pons Historia Estudios, 2001.

- BRY, Jan Theodor de (1561-1623?) & Jan Israel de (d. 1611). *Alphabeten vnd aller art Characteren, so jemals von Anbegin der Welt, bey allen Nationen... künstlich in Kupffer gestochen, vnnd von neuwem an Tag geben, durch Ioh. Theodorum, vnd Ioh. Israel von Bry, Gebrüder, Burger zu Franck.* Franckfurt Anno M.D.XCVI.
- BRINGHURST, Robert. *The elements of typographic style.* Vancouver, Hartley & Marks Publishers, 1996.
- *Los Elementos del Estilo Tipográfico.* México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- BROWN, Michelle P. & LOVETT, Patricia. *The Historical Source Book for Scribes.* Toronto & Buffalo. University of Toronto Press Incorporated, 1999. BRUN, Andrés. *Arte muy provechoso para aprender de escribir perfectamente.* Zaragoza, 1583. BROWN, Michelle P. & LOVETT, Patricia. *The Historical Source Book for Scribes.* Toronto & Buffalo. University of Toronto Press Incorporated, 1999.
- BUENO, Diego. *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir, y contar Príncipes y señores.* [s.n.] Zaragoza, por Domingo Gafcon, Infançon, Impreffor del Hospital Real, y General de Nuestra Señora de Gracia. Zaragoza, Domingo Gascón, 1690. (ed. facs. dig. Google Books)
- BUENO, Diego. *Escuela Universal de Literatura y Arithmética.* Madrid, Gregorio Fosmann y Medina, 1700.
- BUSTO, Bernabé del. *Arte para aprender a leer y escrevir perfectamente en romance y latin,* [s.l.], [s.f.] (con privilegio de 1532)
- BUTTERWORTH, Emma Macalik. *The complete book of calligraphy.* Nueva York, Lippincott & Crowell, 1980.
- Caligrafía: 1º E.G.B., ciclo inicial.* Madrid, Bruño, D.L. 1985.
- Caligrafía, E.I, Libro del profesor en 1 v. para dos cursos.* Madrid, Santillana, 1994.
- Caligrafía Moderna inclinada comercial.* Barcelona, José Cantero, 1958.
- Caligrafía y ortografía. ABC Método viso audio motor gnósico.* Madrid, Susaeta, 1981.
- Calligraphie.* París, L'Aventurine, 1997.
- CABALLERO, José. *La escritura para todos* (Cuaderno). Madrid, Saturnino Calleja, S.A. [s.f.]
- CABALLERO, José. *Colección de muestras de la letra redondilla, gótica inglesa y alemana, itálica bastarda é inglesa y romana.* Madrid, Librería de Hernado 1874.
- CALVET, Louis-Jean. *Historia de la Escritura. De Mesopotamia hasta nuestros días.* Barcelona, Paidós Orígenes, 2001.
- CÁMARA ÁLVAREZ, Ramón. *Elementos y prácticas de caligrafía inglesa y redonda.* Madrid, Rivadeneyra, 1953.
- CAMP, Ann. *Pen lettering.* Londres, Adam & Charles Black, 1984.
- CAMP CARTER, Patricia. *Illuminated calligraphy.* París, Dessain et Tolra, 1990.
- CAMPOS FERREIRA LIMA, Henrique de. *Subsídios para un dicionário biobibliográfico dos calígrafos portugueses.* Lisboa, Oficinas gráficas da Biblioteca Nacional, 1923.
- CANIBELL Y MASBERNAT, Eudaldo (1858-1928). *Álbum caligráfico universal. Colección de muestras y ejemplos de caracteres de escritura europeos y orientales decorado con orlas dibujadas a la pluma por Nicanor Vázquez; texto y caligrafía por Eudaldo Canibell; escrituras grabadas sobre piedra por Ángel Gimferrer.* Barcelona, J. Romá, S. en C. Editores, 1901. (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1995).

- CARBAJAL, Ángeles. *La caligrafía de la distancia*. Gijón, Heracles y Nosotros, 1993.
- CARDERERA, Mariano. *Diccionario de educación y métodos de enseñanza*. Imprenta de R. Campuzano. Madrid, 1858. (ed. facs. dig. Google Books)
- CARPI, Ugo da. (ca. 1480-1532?). *Thesavro de scrittori opera artificiosa laquale con grandissima arte, si per pratica come per geometria insegna a scriuere diuerse sorte littere ...tutte extratte da diuersi et probatissimi auttori & massimamente da lo preclarissimo Sigismvndo fanto... intagliata per Ugo da Carpi: con vna ragione dabbaco... M.D.XXXV*. [Roma, Antonio Blado, d. 1535]. (ed. facs. Con introducción de Esther Potter. Londres, Nattali & Maurice, 1968).
- CARRASCO MARTÍNEZ, Vicente. *Formas y sensaciones, método para el entrenamiento grafomotor y desarrollo de la caligrafía. Fichas de caligrafía en relieve*. Paterna, Valencia, Diseño Gráfico Vicente Carrasco, 1995.
- CARRERAS SOTO, Timoteo. *Caligrafía industrial*. Sevilla, [s.n.] Graf. del Sur, 1944. Ediciones Carreras Soto, 1960.
- CASADO QUINTANILLA, Blas. *Láminas de la cátedra de paleografía y diplomática*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1997.
- CASAMASSIMA, Emanuele. *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano. Documenti sulle arti del libro*. Milán, Il Polifilo, 1966.
- CASANOVA, Joseph de. *Primera parte del Arte de escribir todas formas de letras. Escrito y tallado por Ioseph de Casanova... Dedicado al muy poderoso, y catholico monarcha don Phelipe IIII, el grande monarcha...* Vendelo el autor en su escuela junto á la puerta de Guadalaxara. Pedro de Villafranca Invent. y Esculp. en Madrid 1649. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650. (ed. facs. dig. Google Books) (ed. facs. dig. Biblioteca Nacional de España. www.bne.es)
- CASTAÑEDA, Ignacio. *Manual práctico del arte caligráfico y su peritaje. Contiene: La caligrafía y sus reglas esenciales, materiales para escribir: tintas, papeles y plumas. La personalidad en los manuscritos. Falsificaciones. Cotejos en los escritos. Prácticas judiciales. Leyes*. Madrid, Antonio Aleu Editor, 1930.
- CASTILLA BENAVIDES, Antonio. *Curso completo de caligrafía general, ó Nuevo sistema de enseñanza del arte de escribir, / dedicado á S.A.R. el Sermo. Sr. Príncipe de Asturias, para cuya instrucción caligráfica ha sido compuesto expresamente / por Antonio Castilla Benavides*. Madrid, Oficinas tipo-lito-gráficas del curso completo de caligrafía General, 1866. (ed. facs. dig. Google Books)
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio (Coordinador). *Historia de la cultura escrita. Del próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatizada*. Gijón, Ediciones Trea, 2002.
- CASTREÑO SÁEZ, Justo. *Teoría e higiene de la escritura : estudios teóricos de caligrafía para los alumnos de las escuelas normales / por Justo Castreño Sáez*. Cuenca [s.n.], (Imp. de C. León), 1917.
- CASTREÑO SÁEZ, Justo. *Tratado de historia de la escritura. Reglas para el cotejo de firmas y revisión de documentos sospechosos y metodología para la enseñanza de la caligrafía / por Justo Castreño Sáez*. Cuenca, Imprenta y Librería Vda. de C., 1918.
- CEBRIÁN, A. A. *Caligrafía. Obra premiada en la Exposición Valenciana de 1872. Contiene 10 magníficas láminas litografiadas de letra española, inglesa, francesa, gótica, alemana, romana y de adorno*. Buenos Aires, Ediciones del Establecimiento Tipográfico El Orden, 1876.

- CENCETTI, G. *Lineamenti di storia della scrittura latina*, Bolonia, R. Pàtron, 1956.
- CERVERA, J. *Nuevo arte de hacer toda clase de tintas para escribir, así negras y de color, como doradas, plateadas, simpáticas e indelebles, dseguido del modo de elaborar lacres, lápices y polvos de colores*. Madrid, [s.n.] Imprenta de Manuel Minuesa, 1856. (ed. facs. dig. Google Books)
- CHAMBRE, Jean de la. *Exemplaren op d' Italia ensche manier ende int kooper ghesneden door Willem van der Laegh*. Amsterdam, 1643.
- CHAPPELL, Warren. *The anatomy of lettering*. Nueva York, Loring & Mussey, Inc., 1935.
- CHÁPULI, José A. *Cuaderno de caligrafía que muestra la Redondilla inclinada, vertical, francesa, Gótica alemana, etc.* [s.n., s.l., s.f.]
- CHÁPULI, José Antonio. *El muestrario caligráfico. Nuevo método, gradual y ordenado / escrito por el profesor de caligrafía y dibujo José Antonio Chápuli*. Madrid, Imp. M. Romero, 1880. (ed. facs. dig. BNE)
- CHILD, Heather. *The Calligrapher's hand book*. Edited by Heather Child/The Society of Scribes and Illuminators. Londres, A & C Black, 1985.
- Colección de muestras de caligrafía*. P. Juan Bautista Cortes los escribió; José Asensio le grabó. [¿Madrid?], [s.n.], [¿1816?].
- Las Cifras*. Enciclopedia de la ornamentación. México, Gustavo Gili, S.A. 1996.
- COCKER, Edgar. *Arts glory; or, the pen-man's treasury. Where in you may be accomadated with varieties of curious hands, for any manner of imployments*. Peter Stent at ye White Horse in Gilt-spur Street w[i]thout New Gate, & W:[illia]m Fisher at ye Posterne Gate neer Tower Hill, 1657.
- COLOMERA Y RODRÍGUEZ, Venancio. *Paleografía castellana*. Valladolid, El autor y Ramón Liberto Cruz. Imp. P. de Llana, 1862 (ed. facs. Valladolid: Editorial Maxtor, 2002).
- CORBETO, Albert. *Especímenes tipográficos españoles. Catalogación y estudio de las muestras de letras impresas hasta el año 1833*. Madrid, Calambur Editorial SL, 2010.
- CORTÉS, P. J. Bautista. *Colección de muestras de caligrafía*. P. Juan Bautista Cortes los escribió; José Asensio le grabó. [¿Madrid?], [s.n.], [¿1816?].
- CORTÉS, P. J. Bautista. *Colección de muestras de la letra bastarda española...* Madrid, Escuelas Pías. [s.n.], 1816.
- CORTÉS ALONSO, Vicenta. *La escritura y lo escrito. Paleografía y Diplomática de España y América en los siglos XVI y XVII*. Madrid, Cultura Hispánica, 1986.
- COSSÍO, B. M. *La enseñanza primaria en España*. Madrid, R. Rojas, 1915.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1857-1936). *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*. 2 Vol. Colección: Biblioteca filológica hispana. Madrid, Imprenta de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1913-16. (ed. facs. Madrid, Visor Libros, 2004). (ed. facs. dig. openlibrary.org)
- COTS Y TRÍAS, Antonio. *Método Cots. Comercial, inglés, gótico... Reforma de la letra*. Barcelona, Cots, ¿1957?
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611.

- CRESCI, Giovanni Francesco. *Essempolare di piu sorti Lettere... dove si dimostra la vera e nuova forma dello scrivere... di M. Gio. Francesco Cresci Milanese, scrittore della Libreria Apostolica*. Venezia, Heredi di Francesco Rampazetto, 1578. (ed. facs. Londres, Nattali & Maurice, 1968).
- CRESCI, Giovanni Francesco. *Il Perfetto Scrittore... Doue si veggono i veri caratteri & le natural forme di tutte quelle sorti di lettere che à vero scittor si appartengono*. Stamparia de i Rampazetti ad instantia di Gio. Antonio degli Antonij, 1571 (ed. facs. Nieuwkoop, Holanda, Miland Publ., 1972) (ed. facs. dig. Google Books)
- Central de Maestras*. Madrid, [s.n.], 1884?
- CROUS VIDAL, Enrique. *Tratado sintético de caligrafía*. Lérida, [s.n.] (Imp. Coca), 1933.
- Cuaderno de caligrafía, adaptado a los nuevos estudios*. Colección Sembrador. La Escuela Nueva. Ediciones Escolares, 196?, [s.l.] 1971.
- Cuaderno de caligrafía*. 6 vol. Barcelona, Edebé, 1991.
- Cuaderno de caligrafía: Adaptado a los nuevos cursos de estudios 3*. Madrid, La Escuela Nueva. [s.f.]
- CUESTA, Juan de la. *Libro y Tratado para enseñar leer y escriuir brevemente y con gran facilidad, cõreta pronunciacion y verdadera ortographia todo Romance Castellano... compuesto por Iuan de la Cuesta vezino de Valdenuño Fernandez. Dirigido al Serenissimo Principe don Phelipe nuestro Señor*. Alcal de Henares, Juan Gracian, 1589. (ed. facs. dig. Universidad de Valencia).
- CUÑAT CISCAR, V^a M^a, «Escritura e imprenta. Consideraciones sobre los modelos tipográficos», en *Estudis Castellonencs* 6, 1994-5, (pp. 431-441).
- CURIONE, Ludovico. *Il modo di scrivere le cancellaresche corsive et altre maniere di lettere di Lodovico Curione... Libro primo*. Roma, 1586.
- CURIONE, Ludovico. *La notomia delle cancellaresche corsive & altre Maniere d lettere di Lodovico Curione. Libro Secondo*. Roma, Martins van Buyten, 1588.
- Curso de caligrafía y reforma de letra*. Institución Cultural Española de Enseñanza por Correspondencia. Barcelona, [s.n.], 1967.
- CHILD, Heather. *Calligraphy today*. Londres, Studio Vista, 1976.
- DAINVILLE, François de. *L'éducation des jésuites (XVI-XVIII siècles)*. París, ed. de Minuit, 1978.
- DALMAU CARLES, José (1857-1928). *Caligrafía moderna. Ilustrado según los procedimientos pedagógicos del profesor D'Ockain*. Gerona, Dalmáu Carles & C^a Editores, S.A.
- DALMAU CARLES, Pla. S.A. *Escritura Vertical. Método abreviado*. Gerona-Madrid. [s.f.] [s.n.]
- DATI, P. Agostino. *Opera del Reverendo Padre Don Avgustino da Sciena, Monaco Certosino, nella quale insegna a scriuere varie sorti de lettere, tanto cancellaresche, quanto mercantesche...* Venezia, Francesco de Tomaso di Salò, 1568. (ed. facs. Con introducción de Alfred Fairbank. Londres, The Merrion Press, 1975).
- DAVIES, John. *The writing schoolmaster or the anatomie of faire writing*. Londres, 1648.
- DAVIS, Jinnie Y. & RICHARDSON, John V. *Calligraphy, a sourcebook*. Littleton, (Colorado, USA), Libraries Unlimited, 1982.
- DAY, Lewis F. (Selected by) *Penmanship of the XVI, XVII & XVIII th Centuries, a series of typical examples from English and Foreign Writing Books*. Londres, B. T. Batsford, 1789. (ed. facs. dig. Google Books)
- DAY, Lewis F. *Alphabets old and new for the use of craftsmen, with an introductory essay on the «Art of the Alphabet»*. Londres, B. T. Batsford Ltd.; Nueva York, Charles Scribner's sons, 1910.

- DELGADO CASTILLA, Alfonso. *Caligrafía, Compendio de Historia y Teoría de la escritura*. San Sebastián, Miguel Ramos Editor, 1927.
- DELGADO CRIADO, Buenaventura (Editor). *Historia de la educación en España y América. La Educación en la España Moderna (Siglos XVI-XVIII)*. Madrid, Ediciones SM, 1993.
- DELGADO Y HERRERO DE JESÚS Y MARÍA, P. Santiago. *Elementos de gramática castellana, ortografía, caligrafía y urbanidad, para uso de los discípulos de las Escuelas Pías: dispuestos por el P. Santiago Delgado de Jesús y María, Sacerdote de las mismas*. Madrid, Benito Cano. 1799. (ed. facs. dig. Google Books)
- DELOBBE, Karine. *La belle écriture. Histoire d'un Art*. París, Éditions PEMF, 2002.
- DEMERSON, Paulette. «Tres instrumentos pedagógicos del siglo XVIII: La cartilla, el Arte de escribir y el Catón», en VV.AA. *L'enseignement primaire en Espagne et en Amérique Latine du XVIII siècle à nos jours. Politiques éducatives et pratiques scolaires*. Tours, CIREMA, Publications de L' Université de Tours, 1986.
- DESMOULINS, François. *Le Paranymphe de l'écriture ronde, financière & italienne, de nouvelle forme, fait et gravé par François Desmoulins, écrivain*. Lyon, Savary, 1625.
- DÍAZ DE RUEDA, Ricardo. *La escuela de instrucción primaria, ó colección de todas las materias que comprende la primera enseñanza conforme al plan vigente*. Valladolid, Imprenta de Cuesta y Cía., 1849. (ed. facs. Valladolid, Editorial Maxtor, 2001) (ed. facs. dig. Google Books).
- DÍAZ MORANTE, Pedro. *Arte de escreuir inventada con el fabor de Dios / por el maestro P. Díaz Morante, con la qual sabran escreuir en muy breue tiempo y con gran destreza y gala, todos los que con quenta y cudicia la imitaren y con particularidad hombres y mancebos*. Madrid, [s.n.], 1615.
- DÍAZ MORANTE, Pedro. *Nuevo arte, donde se destierran las ignorancias qe hasta oy ha avido en enseñar a escribir*. Madrid, 1616.
- DÍAZ MORANTE, Pedro. *Segunda parte del Arte de escribir, compuesta por el Maestro Diaz Morante de la Orden Tercera del Serafico Padre San Francisco, la qual se intitula, Enseñança de Principes y assi mismo va en este libro lo que se lesha de pedir a los Maestros, que se examinaren por esta nueva arte*. Madrid, Luis Sánchez, 1624. (ed. facs. dig. BNE).
- DÍAZ MORANTE, Pedro. *Tercera parte del Arte nueva de escriuir que el maestro Pedro Díaz de Morante ha compuesto*. Madrid, Imprenta Real, 1629. (ed. facs. dig. BNE).
- DÍAZ MORANTE, Pedro. *Quarta parte del Arte nueva de escriuir / compuesta por el maestro Pedro Diaz Morante, de la Orden Tercera del Serafico*. En Madrid, Juan Gonçalez, 1631. (ed. facs. dig. BNE)
- Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645. (ed. facs. dig. Google Books).
- DÍAZ MORANTE, Pedro. *Arte de escribir, 5ª parte*. Madrid, [s.n.], 1627-1628.
- DÍAZ MORANTE, Pedro. *Álbum de caligrafía*. Recopilación y exposición a cargo de Francisco Calvo Serraller. Madrid, Empresa Nacional de Celulosa, DL 1979.
- DIDEROT & D'ALEMBERT. *L'Encyclopédie. Gravure & Sculpture*. París, 1751-1757. (ed. facs. Tours, Inter-Livres, MAME Imprimeurs, 2001).
- DÍEZ BORQUE, Jose María. *Memoria de la escritura. Del poema de Mio Cid a Rafael Alberti*. Catálogo de la exposición de 1995-1996 en la Biblioteca Nacional de Madrid. Ministerio de Cultura. Madrid, Electa. 1995.

- DROGIN, Marc. *Calligraphy of the Middle Ages and how to do it*. Nueva York, Dover Publications, 1998.
- DU BOIS, Jean Baptiste. *Alphabet inuente & mis en lumiere, par Ian Bapte. dv Bois. mtre escrivain. a Cambray, de l'imprimerie de Iosse Lavrent, imprimeur iuré*. [16-?] [antes 1637].
- DUFFLOCQ GALDAMES, Adrián. *Texto de escritura y caligrafía hispanoamericano*. Madrid, Cultura Hispánica, 1952.
- DURANY Y BELLERA. *Manual del pendolista. Letrística, caligrafía, composición decorativa, ciso-grafía*. Barcelona, Cervantina, 1935.
- Las Edades del Hombre. Libros y documentos de la Iglesia de Castilla y León*. Catálogo de la exposición en los claustros de la catedral de Burgos, mayo-septiembre de 1990. Burgos, Las diócesis Castellano-Leonesas, 1990.
- Edekvives ejercicios de caligrafía. Combinados con las primeras lecciones de Lectura, Cálculo y Dibujo*. Cuadernos Nº 2, 3, y 4. Zaragoza, Edi. Luis Vives, [s.f.]
- Elementos de gramatica castellana, seguido de ortografia de la lengua castellana, breves lecciones de caligrafía y resumen de urbanidad cristiana*. Zaragoza, Francisco Magallon, 1819.
- El Educador de las niñas. Manual completo que comprende todos los ramos de primera instrucción mandados enseñar en las escuelas de este sexo*. Madrid, J. González, 1858.
- DURERO, Alberto (1471-1528). *Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt*. Nuremberg, 1525.
- De la Medida*. Edición de Jeanne Peiffer. Madrid, Akal Ediciones, 2000.
- ECHEGARAY, Carmelo de. *Calígrafos vascongados. Juan de Iciar*. [s.l.], [s.n.], 1907-1908.
- Ejercicios de caligrafía combinados con las primeras lecciones de lectura, cálculo y dibujo*. Zaragoza, ed. Luis Vives, [s.f.]
- EGIDO, Aurora. «Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro» In: *Bulletin Hispanique*. Tome 97, Nº 1, 1995. (pp. 67-94) doi : 10.3406/hispa.1995.4854 <http://www.persee.fr>
- ELLIOTT, Jorge. *Entre el ver y el pensar. La pintura y las escrituras pictográficas*. Madrid, Breviarios. Fondo de Cultura económica, 1976.
- EROLE, Emili. *Diccionario histórico del libro*. Barcelona, Editorial Millá, 1981.
- Escritura, La*. Biblioteca Visual Altea. Madrid, Santillana, 1994.
- Escritura vertical*. Rubio. Serie de Cuadernos. Valencia, Ediciones Técnicas Rubio, 1963.
- ERRO Y AZPIROZ, Juan Bautista de. *Alfabeto de la lengua primitiva de España, y explicación de sus más antiguos monumentos de inscripciones y medallas*. Madrid, Imprenta de Repullés, 1806. (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1999).
- ESCOLANO BENITO, Agustín (Director) *Leer y escribir en España. Doscientos años de alfabetización*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992.
- ESCRIBANO E IGLESIAS, Lucio. *Teoría e Historia de la Escritura y Nociones de Paleografía*. Madrid, Impr. De la Enseñanza, 1915.
- ESCUELAS PÍAS. *Academia de doctrina cristiana, historia sagrada, caligrafía, ortología, gramática castellana, arismética, política y urbanidad que ofrecen al público los alumnos de las Escuelas Pías de la ciudad de Gandía*. Valencia, Universitat de València, 1996.
- ESPINA, Antonio. *Arte caligráfica o Elementos del arte de escribir para uso de los niños de la escuela pública de San Agustín de Torroella de Montgrí / dispuestos por Fr. Antonio de Espina religioso*

- calzado*. Gerona, Imprenta de Narciso Oliva se hallará en Barcelona en la Librería de Antonio Sastres, [s.f.] 1753-1789. (ed. facs. dig. Google Books)
- ESTEBAN, León y LÓPEZ, Esteban. *La escuela de primeras letras según Juan Luis Vives: estudio iconografía y textos*. Dpto. Educación Comparada e Historia de la Educación. Valencia, Universitat de València, 1993.
- EVANS, George. *An introduction to calligraphy*. Londres, Apple, 1987.
- EVETTS, L. C. *Roman lettering. A study of the letters of the inscriptions at the base of the Trajans column, with an outline of the history of lettering in Britain*. Nueva York/Chicago, ARCA Pitman Publishing Corporation, 1938.
- FÁBREGAS, J. *Método de caligrafía de adorno, al alcance de todos*. Barcelona, El Autor/Librería «La Escolar» [s.n., s.f.]
- FADÓN SALAZAR, Paloma. *Breve historia de la caligrafía china*. Madrid, Historia Viva DL, 2002.
- FANTI, Sigismondo. *Theorica et pratica per spicacissimi sigismundi de fanti ferrariensis in artem mathematice professoris de modo scribendi fabricandique omnes litterarvm species*. Colofón: Impressum Venetiis per Ioannem Rubeum Vercellesem, 1514.
- FAIRBANK, Alfred. *A book of scripts*. Harmondsworth, Inglaterra, King Penguin Books. 1949.
- FAIRBANK, Alfred J. & WOLPE, Berthold. *Renaissance Handwriting: An Anthologie of Italic Scripts*. Londres, Faber & Faber, 1960 (ed. facs. dig. Google Books)
- FAIRBANK, Alfred. *The story of handwriting : Origins and development*. Londres, Faber & Faber, 1970.
- FELIÚ, P. Jacinto. *Elementos de Gramática castellana, ortografía y Calografía, con la colección de muestras de letra bastarda escritas por el p. Jacinto Feliú de la Virgen María, Sacerdote de las Escuelas Pías de Cataluña*. Palma de Mallorca, Felipe Guasp, 1813.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Antonio. *Iniciaciones. Libro activo de primeras nociones*. Col. Pedagogía Activa. Barcelona, Editorial Miguel A. Salvatella, 1956.
- FERRER, P. Fco. *Resumen de caligrafía ó Arte de Escribir para uso de los discípulos de las Escuelas Pías de Cataluña*. Barcelona, Juan y Jaime Gaspar, 1817.
- FITZER, William (h. 1600-1671). *Characters and diversitie of letters used by divers, nations in the vworld; the antiquity, manifold vse and varietie thereof: with exemplary descriptions of very many strang alphabets*. Curiously cutt in brasse by Iohn Theod: de Bry deceased. Franckfort on the Mayne, printed by Iohn Nicol: Stoltzenberger for William Fitzer. Anno M.DC.XXVIII. [1628].
- FLÓREZ, Fr. Andrés. *Doctrina Christiana del Ermitaño y el Niño, compuesta por fray Andrés Florez*. Con una 3ª parte titulada: *Arte para bien leer y escreuir en romance castellano*. Valladolid, Sebastián Martínez, 1552.
- FLÓREZ, P. Pedro. *Methodo Del Arte de Escriuir*. Madrid, Luis Sánchez, 1614.
- FOLGUERA I PLANDOLIT, Joan. *Caligrafía española / escrita y publicada por D. Juan Folguera y Plandolit profesor de instrucción primaria*. Barcelona, l'autor, 1852.
- FOLGUERA Y PLANDOLIT, Juan. *Preceptos caligráficos para el carácter bastardo español por D. Juan Folguera y Plandolit*. Barcelona, Imprenta de Tomás Gaspar, 1852. (ed. facs. dig. Google Books)

- FRENCH, Thomas E. & MEIKLEJOHN, Robert. *The essentials of lettering. A manual for students and designers*. Nueva York, McGraw-Hill Book Co., 1912.
- FRENZ, T. *L'introduzione della scrittura umanistica nei documenti e negli atti della curia pontificia del secolo XV*, Città del Vaticano, [s.n.] 2005.
- FRIEDL, Friedrich & OFF, Nicolaus. *Typo, when, who, how*. Colonia, Könemann, 1998.
- FUGGER, Wolfgang (h. 1515-1568) *Ein nutzlich vnd wolgegründt formular, mancherley schooner schrieften, als teutscher, lateinischer, griechischer, vnd hebrayscher Buchsta- ben, samptvnter- richtung, wieeinyedegebraucht vnd gekrnt soll warden. Meniglich zu nutz vnd gut in Truck verordnet, durch Wolffganng Fugger Burger zu Nurmberg, anno M.D.LIII* [Colofón: Gedruckt zu Nürmberg, bey Valentm Geyssler, durch verlegung Wolffgang Fugger Burgers daselbst].
- FURBER, Alan. *Layout and design for calligraphers*. Londres, Dryad Press, 1985.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. «Torcuato Torío y su aportación a la caligrafía española». En: Actas del III Congreso de Historia de Palencia 30, 31 de marzo y 1 de abril de 1995. coord. por María Valentina Calleja González, Vol. 2, 1995 *Historia medieval: fuentes documentales, sociedad y economía e Historia de las instituciones*. (pp. 253-262).
- Torcuato Torío y su aportación a la caligrafía española*. Palencia, Diputación Provincial, 1990.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. «La Paleografía y las Escuelas Caligráficas Españolas». En: *Conceptos. Actas del III Congreso de Historia de la Cultura Escrita*. Coord. Carlos Sáez, Rogelio Pacheco Sampedro, 1998, (pp. 137-148).
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. «La escritura humanística en la Europa del Renacimiento». En: *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, ISSN: 0214-9745, N° 11, 1998. (pp. 187-230).
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos y SALAMANCA LÓPEZ, Manuel. «El arte de escribir cifrario en tiempos del Emperador Carlos V. En: *El Emperador Carlos y su tiempo. Actas de las IX Jornadas Nacionales de Historia Militar*, Sevilla 24-28 de mayo de 1999, 2000, (pp. 963-978).
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. «La caligrafía en España durante el siglo XVIII. Esteban Jiménez y su Arte de Escribir». En *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*. ISSN: 0018-1285, N° 294, 2002, (pp. 665-684).
- La caligrafía en España durante el siglo XVIII. Esteban Jiménez y su «arte de escribir»*. Madrid, Instituto Salazar y Castro, 2002.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. «El calígrafo Luis de Olod y su aportación a la criptografía española». En: *Cuadernos de Investigación Histórica*, ISSN: 0210-6272, N° 20, 2003. (pp. 133-154).
- GANGNEUR, Guillaume Le. *La technographie ou briefue methode pour paruenir á la parfaite connaissance de l'écriture franfoyse de Vinuention de Guillaume Le Gangneur angeuin secretaire ordinaire de la chambre du Roy* [París, ca. 1600].
- GANZINOTTO, Rafael. *Caligrafía. Colección de muestras de letra bastarda española* [grabs. por J. Reinoso]. Madrid: [s.n.], 1865.
- GARCÍA BARRASA, Aureliano. *Tratado de ortología y caligrafía y nociones para la revisión de documentos*. Valladolid, Imp. de los Hijos de Rodríguez. [s.n.], 1889.
- GARCIA ESPADA, Antonio. *Programa del Segundo curso de caligrafía*. Cuenca, [s.n.] (Imp. de Celedonio León), 1901.

- GARCÍA RUIZ, Eugenio. *Programas de los apuntes referentes a la teoría de la caligrafía*. Zaragoza [s.n.], 1919.
- GARCÍA CARRIÓ, Ángel. *Caligrafía. Método teórico-práctico*. Barcelona, [s.n.], (Imp. A. Ortega), 1963.
- GARCÍA-RUIZ MOROS, Eugenio (1819-1883). *Programa de los apuntes referentes a la teoría é historia de la caligrafía*. Cádiz, [s.n.], (Tip. Moderna), 1911.
- GARCÍA-RUIZ MOROS, Eugenio. *Método de caligrafía inglesa*. Zaragoza, Berdeja Carañal, [s.f.]
- GARCÍA-RUIZ MOROS, Eugenio. *Método de caligrafía de Adorno, Góticas*. Santander, Sucrs. de Páez, 1920?
- GARCÍA-RUIZ MOROS, Eugenio. *Programas de apuntes, referentes a la teoría e historia de la caligrafía*. Zaragoza, [s.n.], (Tip. E. Berdejo Carañal), 1919.
- GARDNER, William. *William Gardner's book of calligraphy*. Aldershot, Inglaterra, Wildwood House, 1988.
- GARÍN, Eugenio. *La educación en Europa 1400-1600*. Barcelona, Crítica Editorial, 1987.
- GARRIDO LOZANO, Fidel. *Ejercicios combinados de caligrafía y Ortografía* : Colección de 16 cuadernos. [s.l. : s.n., s.f.] Madrid, Imp. E. Giménez.
- GASCÓN SORIANO, Antonio. *Caligrafía o Arte de Escritura*. Madrid, C. Gonzalez, 1855.
- GASCÓN SORIANO, Antonio. *Caligrafía ó arte teórico-práctico elemental de escritura*. Madrid, D.M. Gómez Marín, 1859.
- GASPARRI, Françoise. *Introduction à L'Histoire de L'Écriture*. Université Catholique de Louvain/ Institut d'Etudes médiévales Brepols, cop. 1994.
- GASPARRI, Françoise. «Enseignements et techniques de l'écriture du Moyen Age à la fin du XVI siècle» En: *Scrittura e Civiltà*, 7 / 1983, (pp. 201-224).
- GAUR, Albertine. *A history of calligraphy*. Londres, The British Library, cop. 1994.
- GAVIRIA, Pascual. *Pacientes caligrafías*. Medellín, Editorial de la Universidad de Antioquia, 1999.
- GELABERT GONZÁLEZ, J. E. «Lectura y escritura en una ciudad del siglo XVI: Santiago de Compostela» En: *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI*, Madrid, 1985. (Vol. I, pp. 161-182).
- GELADA Y CELS, Antonio. *Manual de caligrafía española para el uso de las escuelas*. Barcelona [s.n.], (Imp. José Torner), 1842.
- GIBBS, Jon. *Caligrafía. Todo lo que necesita saber para iniciarse en el arte caligráfico: desde el equipo imprescindible hasta el cómo y el porqué de los diferentes estilos de escritura y cuándo aplicarlos*. Col. Aprende y Practica. Barcelona, ed. Robinbook. 1999.
- GIBBS, Jon. *Caligrafía. Aprende y practica*. Barcelona, Ediciones Robin Book SL, 1999.
- GIERONIMI, Rocco. *Vaghi et varie, inuentioni di caratteri di lettere cancellarhe. de Rocco Gieronimi veneciano scrittore*. In Pauia. Dedicate al molto iltre. sigr. Ferdinando de Tassis... da Catarino Doino. [n.p., alter 1618].
- GIMENO BLAY, F. M. «Aprender a escribir en la Península Ibérica. De la Edad Media al Renacimiento», en *Leer y escribir en Occidente*, eds. A. Petrucci and F.M. Gimeno Blay. Valencia, Universitat de Valencia, 1995.
- GIRAU, Tomas. *Novísimo Método de caligrafía comercial*. Barcelona, [s.n., s.f.] (Tip. y Lit. A. Martínez).

- GIRALDOS, Manuel. *Diferentes caracteres de letra escritos y grabados por Manuel Giraldos discípulo de D. José Asensio*. Madrid, [s.n.] 1824.
- GOFFE, Gaynor & RAVENSCROFT, Anna. *Taller de caligrafía. Un manual sobre el arte de la escritura*. Barcelona, Könemann, Quarto Publishing, 1994.
- GÓMEZ, Bruno. *Gabinete de letras ó Colección universal de todas las letras, así antiguas como modernas, nacionales y extranjeras, con una demostración de las que han publicado los mejores maestros de Europa, escrita de orden del Rey Nuestro Señor*. (Manuscrito de 200 páginas). Zaragoza, 1816. (ed. facs. parcial, con estudio de Consolación Morales Borrero. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1974)
- GÓMEZ RODRÍGUEZ DE CASTRO, F. «El currículo de la formación del maestro. El momento histórico de la creación de las Escuelas Normales» En: *Revista de Historia de la Educación*, Salamanca, 1988.
- GONZÁLEZ, Hermes. *Como los westerns (cuadernos de caligrafía nº 2)* Gijón, Heracles y Nosotros, DL 1991.
- GONZÁLEZ ZÚÑIGA, Claudio. *Diccionario de los geroglíficos que contienen las medallas antiguas romanas, con un apéndice de las ciudades y pueblos de España en que se batieron o acuñaron*. Pontevedra, Establecimiento Tipográfico de D. José Vilas, 1854. (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1999).
- GORDO DE ARRUFAT, Rufo. *Tratado filosófico de caligrafía, ó Arte Geométrico. Demostrativo, para aprender á escribir la verdadera Letra Española*. Madrid, [s.n.], (Imp. Caligráfica), 1856.
- GOUDY, Frederic W. *The Trajan Capitals. The Capitals from the Trajan Column at Rome*. Nueva York, Oxford University Press, 1936.
- GOUDY, Frederic W. *El alfabeto y los principios de rotulación de F. W. Goudy*. Madrid, ACK Publish, 1992.
- GOURDIE, Tom. *Italic Handwriting*. Londres, Viking Press, 1964. (ed. facs. dig. Google Books)
- GOURDIE, Tom. *Calligraphic styles*. Londres, Studio Vista, 1979.
- GOURDIE, Tom. *Calligraphy for the beginner*. Londres, A. & C. Black, 1987.
- GRONDONA, Gotardo. *Poli-caligrafía, ó sea, el pendolista moderno*. Barcelona, l'autor, 1832.
- GUERRERO, E. *Historia de la Educación en España. I Del Despotismo ilustrado a las Cortes de Cádiz*. Madrid, MEC, 1985.
- GUILARTE, M. *Policaligrafía* [s.l., s.n., s.f.]
- GUTIÉRREZ, Clotilde. *La enseñanza de primeras letras y latinidad en Cantabria (1700-1860)*. Santander, Universidad de Cantabria, 2001.
- GUZMÁN, Jaime. Profesor de caligrafía de la Escuela Profesional de Comercio de Palma de Mallorca, *Método de caligrafía inglesa magistral*. [s.f.]
- HARDY WILSON, Diana. *Enciclopedia de técnicas de caligrafía*. Barcelona, Editorial Acanto, 1996.
- HARRIS, David. *Directorio de caligrafía. 100 Alfabetos completos y cómo caligrafiarlos*. Con la contribución de Mary Noble. Barcelona, Acanto, 2004.
- HARRIS, David. *The art of calligraphy*. Milán, Mondadori, 1996.
- HEBTING, Claude. *De la calligraphie à l'écriture*. Les Guides Magnard. París, Magnard, 1993.
- HENRICIS, Ludovico «El Vicentino». *Il modo et regola di scribere littera corsiva, over Cancellaresca nuovamente composto*. Roma, 1522.

HENRICIS, Ludovico «El Vicentino». *Tesaurus degli Scrittori*. Venecia, 1523.

HENRICIS, Ludovico «El Vicentino». *La operina di Ludouico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancellarescha*. [Colofón: Stampata in Roma per inuentione di Ludouico Vicentino, scrittore. 1524?]

- *La operina di Ludouico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancellarescha con molte altre noue littere aggiunte, et una bellissima ragione di abbacho molto necessario, à chi impara à scriuere, e fare conto vgo scr.* [Colofón: Stampata in Roma per inuentione no, di Ludouico Vicentino resvrrexit Vgo da Carpi] [1525]
- [Colofón: Stampata in Roma, in Campo di Fiore, per Valerio D'orico, et Lvigi, fratelli, brisciani. Anno MDXXXIX. [1529]

HENRICIS, Ludovico «El Vicentino». *Il modo et regola di scribere littera corsiva, over Cancellaresca nouamente composto*. Roma, 1522.

- *Il modo de temperare le penne con le uarie sorti de littere ordinato per Ludouico Vicentio, in Roma nel anno MDXXIII* [Colofón: Sta'pata in Venetia per Ludouico Vicentino scrittore & Eustachio Celebrino intagliatore] [1526?]

HENRICIS, Ludovico «El Vicentino». *Regola da imparare scrivere varii caratteri de littere con li suoi compas si et misvre. Et il modo di temperare le penne secondo la sorte de littere che uorrai scriuere, ordinato per Ludouico Vicentino con una ricetta dafar inchiostro fino, novamete stampato*. MDXXXII [Colofón: Stampato in Vinegia per Nicolo d'Aristotüe detto Zoppino. Nel anno de nostra salute MDXXXII. Del mese d'Agosto.] 1532.

HERCOLANI, Giulantonio. *Esemplare utile di tutte le sorti di le[tte]re cancellaresche correntissime, et altre usate...* Bolonia, 1574.

HERNÁNDEZ, Angel Vidal. *Método de escritura de letra redondilla, de adorno y enlaces*. [s.n.], 192?

HERNÁNDEZ, Ramón (maestro). *Lecciones de caligrafía diálogo / por Don Ramon Hernandez*. Sevilla: [s.n.], (Imp. Eduardo Hidalgo y C^a), 1849.

HERVÁS VALLÉS, Vicente. *Nociones de caligrafía*. Valencia, Antonio López y Cía., 1917.

HOARE, Diana. *Advanced calligraphy techniques: ideas in action*. Londres, New Burlington Books, 1995.

HOLME, Rathbone, FROST, Kathleen M. *Modern lettering and calligraphy. A sequel to «Lettering of today»*. Londres, Rathbone Holme & Kathleen M. Frost; Nueva York, The Studio Publications, 1954.

HONDIUS, Jodocus (1563-1612). *Theatrum artis scribendi : varia summorum nostri seculi, artificum exemplaria complectens, novem diversis linguis exarata*. Amsterdam, 1594. (ed. facs. Nieuwkoop, Holanda, De Miland, 1969).

HUESO, Gorgonio. *Apuntes de Ortología y caligrafía*. Santiago, [s.n.], (Imp. de José M. Paredes), 1887.

HURTADO, Juan. *Arte de escribir*. Milán, Jacomo Lantonio, 1618.

HUTCHINSON, James. *Letters*. Londres, The Herbert Press, cop. 1983.

ICÍAR, Juan de. *Recopila / ción subtilissima: inti / tulada Ortographía / práctica: por la qual se enseña a escriuir per / fectamente / así por práctica como geome / tría todas las suertes de letras que más en nue / stra España y fuera della se vsan. Hecho y experimentado por Iua de Yciar Vizcayno / escriptor de libros. Y cortado por / Juan de Vingles Francés. / Es materia de sí muy prouechosa*

- para toda calidad / de personas que en este exercicio se qui / sieren exercitar.* Zaragoza, Bartolomé de Nájera, 1548. (ed. facs. Bilbao, IKEDER, 2003).
- ICÍAR, Juan de (n. 1522 ó 1523), Vingles, Jean de (1498-). *Orthographia pratica. Recopilacion subtilissima, intitulada orthographia pratica, por la qual se enseña a escribir perfectamente hecho y experimentado por Iua de Yciar Vizcayno, escritor de libros; y cortado por Iuan de Vingles Frances.* Çaragoça, Bartholome de Nagera, 1548. (ed. facs. Presentación, Luis Sánchez Belda. Introducción, Justo García Morales. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Instituto Bibliográfico Hispánico, 1973).
- ICÍAR, Juan de. *Arte / subtilissima /por la qual / se enseña a scriuir per / fectamente. Hecho y / experimentado, y agora de nuevo añadido por Juan de Yciarvizcayno, /* Imprimióse en Caragoça en casa de Pedro Bermuz. Año de M. D. L. / A costa de Miguel Cepilla mercader de libros. Saragossa, 1550.
- Caragoça, en casa de Steuan de Najara, 1553. (ed. facs. con introducción de Javier Durán Barceló. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Ayuntamiento de Valladolid, 2002).
- ICÍAR, Juan de. *Libro subtilissimo por el qual se enseña a escreuir y contar perfectamete el qual lleua el mesmo orden quelleua vn maestro con su discipulo hecho y experimetado por Iuan de Yciar Vizcayno.* Impresso en çaragoça en cafa de la biuda de Bartholome de Nagera. A coftas de Miguel de Suelues , alias çapila , infançon, mercader de libros, vezino de çaragoça. Año. M.D.LXIII. Zaragoza, Miguel de Suelves, 1564. (ed. facs. dig. Google Books)
- IMPARATO-PRIEUR, Sylvie. Universidad de Montpellier. «La enseñanza de las primeras letras en España en la segunda mitad del s. XVIII: Contenidos y métodos a través de algunos tratados de enseñanza» *Contextos Educativos* 3, 2000, (pp. 235-252).
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor. *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI.* (Preliminar, edición y reproducción facsímil de las 34 cartillas). Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor y MARTÍNEZ PEREIRA, Ana. «Cartillas y doctrinas del siglo XVII. Primer censo bibliográfico» En: *Historia de la educación. Revista Inter-universitaria*, ISSN: 0212-0267, Nº 18, 1999, (pp. 335-354)
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor y MARTÍNEZ PEREIRA, Ana. «La imagen gráfica de la primera enseñanza en el siglo XVI». En: *Revista complutense de educación*, ISSN: 1130-2496, Vol. 10, Nº 2, 1999 (Ejemplar dedicado a: Los libros escolares), (pp. 73-100)
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor. «La educación, el libro y la lectura.» En: *La cultura del renacimiento 1480-1580»* Coord. por Víctor García de la Concha, 1999, (pp. 3-50)
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor y MARTÍNEZ PEREIRA, Ana. *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer del siglo XVII-XVIII.* (2 vol.) Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor. «La educación impresa». En: *Cuadernos de historia moderna*, ISSN: 0214-4018, Nº 3, 2004 (Ejemplar dedicado a: Ingenios para el mundo. Sociedad, saber y educación en la Edad Moderna), (pp. 227-251)

- ITURZAETA, José Francisco de. *Arte de escribir la letra bastarda española*. Madrid, Imprenta de Pedro Sanz, 1827; Imprenta de Mateis Muñoz, 1835; Librería de Hernando, 1885; Librería de la Viuda de Hernando 1890.
- *Arte de escribir la letra española*. Madrid, Imprenta de Victoriano Hernando. 1845. (ed. facs. dig. Google Books)
- ITURZAETA, José Francisco de. *Colección General de alfabetos de los caracteres más hermosos de Europa, corregidos y mejorados en las formas y proporciones que los distinguen, con explicaciones particulares, ó sea un compendio de caligrafía general, dedicada á la Reina Ntra. Sra. Doña María Cristina de Borbón*. Madrid, Imprenta de D. Anonio Mateis, 1833.
- ITURZAETA, José Francisco de. *Caligrafía para los niños, o sea compendio del arte de escribir la letra española, dispuesto en forma de diálogo para los niños que concurren a los Establecimientos de primera educación del Reino, mandado seguir por Real orden de 7 de enero de 1835, y últimamente por el Gobierno de S. M. en 30 de junio de 1848*. Decimocuarta edición. Madrid, Imprenta de Don Victoriano Hernando, 1851.
- ITURZAETA, José Francisco de. *Nueva colección de muestras de letra bastarda española*. Madrid, Manuel Rosado, 1870.
- JEAN, Georges. *La escritura, archivo de la memoria*. Madrid, Ediciones Aguilar, 1990.
- JEFFARES, Katherine. *Calligraphy :the art of beautiful writing*. North Hollywood, CA, EEUU, Melvin Powers, 1978.
- JEAN, Georges. *La escritura, memoria de la Humanidad*. Biblioteca de Bolsillo Claves. Barcelona, Ediciones B, 1998.
- JEREZ, Juan de. *Geometría práctica de las letras latinas y francesas y de muchos aovados. Documentos y avisos para bien enseñar a leer, escribir y contar, y juntamente recetas de hacer tinta finísima y delgada*. Toledo [s.n.], 1594.
- JIMÉNEZ, Juan Antonio. *Colección de muestras originales para el estudio de la caligrafía de caracter inglés, con arreglo al nuevo método compuesto y escrito por...* Madrid, Gráficas Reunidas S.A., 1913.
- JIMÉNEZ, Juan Antonio. *Colección de muestras originales para el estudio de la caligrafía de carácter francés, con arreglo al nuevo método compuesto y escrito por Juan Antonio Jiménez*. Madrid, Gráficas Reunidas, 1932.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Juan José, y GIL MELIÁN, Maximiliano. *Reflejos infantiles. Nuevo método de iniciación a la lectura y escritura / Ilustraciones de Maximiliano Gil Melian. Caligrafía del autor. Destinado a niños y niñas de 5 y 6*. Santa Cruz de Tenerife, Litografía Romero, 1962.
- JOHNSTON, Edward. *Writing & illuminating & lettering*. Londres, Pittman & Sons, Ltd. 1939. With diagrams and illustrations by the author and Noel Rooke. Londres, A & C Black, 1994. Nueva York, Dover Publications, Inc., 1995.
- JOHNSON, A. F. «A Catalogue of Italian Writing-Books of the Sixteenth Century,» *Signature*, n.s., vol. 10 de 1950 (pp. 22-48).
- JURADO, Augusto. *La imprenta, orígenes y evolución*. 2 Vol. Madrid, Capta, 1998.
- KAUFMAN, Herb. *Calligraphy in the copperplate style*. Nueva York, Dover publications, 1980.
- KNIGHT, Stan. *Historical scripts. A handbook for calligraphers*. Londres, Adam & Charles Black, 1984.

- LAGUILHOAT, Enrique F. *Album caligráfico mercantil dedicado a las Escuelas Oficiales de Comercio*; Moro grabó. Madrid, [s.n.], (Lit. M. Montero), 1888.
- LANCIONE, Sempronio. *La theorica del uero modo di scriuere cancellaresco corsiuo di nuouo ritrouata da Sempronio Lancione detto il romano con Tinuentione di uentidue regole, nellegli s'insegna come si possa presto aquistare qsta nobil arte senza la presenza del maestro*. [Verona, 1601].
- LARCHER, Jean. *Calligraphies approaches*. París, Quintette, 1984.
- LAZZARINI, V. «Un maestro di scrittura nella cancelleria Veneziana: Giovanni Antonio Tagliente», en *Archivio Veneto* VI, de 1930, (pp. 118-125).
- Lecciones de calografía o del arte de escribir, para instrucción de los discípulos de las Escuelas Pías, dispuestas por un sacerdote y maestro de las mismas escuelas*. Madrid [s.n.], 1845.
- LE GANGNEUR, Guillaume (h. 1553- h. 1624). *La Technographie ou briefue methode pour paruenir á la parfaite conaissance de l'écriture franfoyse de Vinuention de Guillaume Le Gangneur anguin secretaire ordinaire de la chambre du Roy. La Rizographie, ou les sources, éléments et perfections de l'écriture italienne. La Caligraphie, ou belle écriture de la lettre grecque*. [París, ca. 1599].
- LETACQ, A. *Alfabetos y contrapruebas de todos los géneros de escritura francesa, inglesa y alemana / compuestas por A. Letacq y escritas en litografía por V. Peleguer*. Madrid, [s.n.], (Lit. Peleguer), 1826.
- LLAGUNA, Antoni Eudald. *Primera part del art de escriurer, intitulas descans. Es prompta, descançada, y facilissima ensenyança per los qui volen saber escriurer pei propri vs. Per Antoni Eudald Llaguna. Ab llicencia*. Barcelona, Pere Lacavalleria, 1640.
- LÓPEZ VILLEGAS, Emilia. *Curso de caligrafía y reforma de la letra*. Barcelona, ICE, 1997.
- LÓPEZ Y ANGUTA, Simón. *Tres tratados : Ortología, caligrafía y Revisión de Documentos y Firmas de autenticidad dudosa*. Vitoria [s.n., s.f.], (Imp. H. de Pujol á cargo de Teodoro Idalga).
- LUCAS, Francisco. *Instruccion muy provechosa para aprender a escreuir, con auiso particular de la traça y hechura de las letras de Redondilla y Bastarda, y de otras cosas para bien escreuir necessarias*. Toledo, Francisco de Guzmán, 1571.
- LUCAS, Francisco. *Arte de escribir de Francisco Lucas, diuidida en quatro partes...* Madrid, Alonso Gómez, 1577.
- *Arte de escribir de Francisco Lucas, diuidida en quatro partes. Va enesta vltima impression ciertas tablas que no estauan impressas, corregido y emendado por el mismo autor. Dirigida a la s.c.r.m. del rey don Philippe. II. nuestro señor...* Madrid, Francisco Sanchez, 1580.
 - (ed. facs. Universitat de València DL, 1998).
 - (ed. facs. Introducción de Ana Martínez Pereira. Biblioteca Litterae, Editorial Calambur. Madrid, 2005).
 - *Arte de escrevir de Francisco Lucas, vezino de Sevilla, residente en corte de su magestad. Diuidida en quatro partes. Dirigida a la s.c.r.m. del rey don Felipe. II. nuestro señor*. Vendese en casa de Francisco de Robles librero del rey nuestro señor. Madrid, Juan de la Cuesta, 1608. (ed. facs. dig. Google Books)
- LUCENQUI DE PIMENTEL, Walda. *Lecciones de Teoría de la Lectura y de la caligrafía*. Badajoz, Maruri, Claramon y C^a, 1885.

- LUNA, Sagrario. *Expresión escrita. Ciclo medio, 3º EGB. Programa integrado de caligrafía, vocabulario, ortografía y redacción*. Madrid, Santillana, 1986.
- LUZURIAGA, L. *Documentos para la Historia escolar de España*. Madrid, J. Cosano, 1917.
- LUZURIAGA, L. *La preparación de los maestros*. Publicaciones del Museo Pedagógico Nacional, Madrid, J. Cosano, 1918.
- LUZURIAGA, L. *El analfabetismo en España*. Publicaciones del Museo Pedagógico Nacional. Madrid, J. Cosano, 1926.
- MABON, E. *Nuevo cuaderno de poli-caligrafía de la letra inglesa y de varios caracteres con rasgos y adornos... / grabado y publicado por Mabon*. Barcelona, l'autor, 1846.
- MADARIAGA, Pedro. *Libro subtilissimo intitulado honra de Escriuanos. Compuesto y experimentado por Pedro de Madariaga vizcayno. Visto y examinado. Con pnuilegio real, y esta tassado en quatro sueldos*. Valencia, Juan de Mey, 1565.
- MADARIAGA, Pedro. *Arte de Escribir, Ortografía de la Pluma, y honra de los profesores de este magisterio. Obra dividida en XII. dialogos eruditos, En que además de la amenidad de las noticias, se manifiestan los verdaderos principios que deben tener todos los Maestros, y se dá a formar las letras en poco tiempo. Por Pedro Madariaga, Vizcaino*. Reimpresión de Antonio de Sancha, Madrid, 1777. [*Honra de escribanos...* Valencia, 1565]. (ed. facs. dig. Google Books)
- MAHONEY, Dorothy. *The craft of calligraphy*. Londres, Pelham Books, 1981.
- MALOV, Vladimir N. Kolaevich. *Les origines de l'écriture moderne: Paléographie des documents français de la fin du XV^e au XVIII^e*, Moscú, Hayka, 1975.
- MANDINGORRA LLAVATA, María Luz. «La escritura humanística en Valencia. Su introducción y difusión en el siglo XV», *Estudis Castellonencs* 3, 1986 (pp. 5-94).
- MARÍN MARTÍNEZ, T. y RUIZ ASENCIO, J. M. *Paleografía y Diplomática*. Madrid, UNED, 1988.
- MARÍN, Juan Martínez. «La evolución de la ortografía española: de la ortografía «de las letras» a la ortografía «de los signos de la escritura»». En: *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Madrid, Arco Libros, 1992.
- MARTIN, Judy. *The complete guide to calligraphy. Techniques and materials*. Secausus, New Jersey, Chartwell Books, 1984.
- *Guía completa de caligrafía. Técnicas y Materiales*. Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1996.
- MARTÍNEZ MAESTRO, Tecla. *Caligrafía poética*. Madrid, Tecla Martínez Maestro, 1992.
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana Isabel. «Los manuales de escritura de los Siglos de Oro. Problemas bibliográficos» En: *Litterae. Cuadernos sobre cultura escrita*, ISSN: 1578-5130, N° 3-4, 2003, (pp. 133-159).
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana Isabel. «Manuales de Escritura de los Siglos de Oro» Tesis doctoral. Director: Víctor Infantes. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- *Manuales de Escritura de los Siglos de Oro. Repertorio crítico y analítico de obras manuscritas e impresas*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2006.
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana Isabel. «El Arte de escribir de Alonso Martín del Canto, 1544». En: *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*. Coord. por María Luisa López-Vidriero Abello, Pedro Manuel Cátedra García, María Isabel Páiz Hernández, Vol. I, 2004, (pp. 201-214)

- MARTÍ Y NEDDERMANN, Pedro. *Método de caligrafía / grabado por Martí y Neddermann*. Barcelona, Faustino Paluzie, 1890.
- MARCO, A. S. *Epigrafía. Normas y métodos para los trazados aplicados a la Tipografía*. Biblioteca técnica de preparación profesional, ALFA. Grupo E, Papel y Cartón. Barcelona, F. González Rojas Editor, 1943.
- MARZOLI, Carla. *Calligraphy 1535-1885, a collection of 72 writing-books and specimens from the Italian, French, Low Countries and Spanish schools*. Introducción de Styanley Morison. Milán, La Bibliofilia, 1962.
- MATEROT, Lucas. *Les oeuvres de Lucas Materot bovrvgignon françois, citoyen d'Avignon. Ou lon comprendra facilement la maniere de bien et proprement écrire toute sorte de lettre italienne selon l'usage de ce siecle*. [Colofón: En Auignon parl. Bramereav imprimeur de sa Sainteté 1608].
- MATEU Y LLOPIS, F. «La decadencia de la escritura en el siglo XVI. El testimonio de Luis Vives», en *Revista de Filología Española*, XXIX, 1945, (pp. 97-120).
- MATTER, M. *El Maestro de primeras letras ó Consejos é instrucciones dedicadas á los maestros de primeras letras...* Madrid, ed. Francisco Merino Ballesteros, 1851.
- MEDIAVILLA, Claude. *Calligraphie, du signe calligraphié à la peinture abstraite*. Préfates, Pierre Restany et Gérard Xuriguera. París, Imprimerie Nationale, 1993.
- Caligrafía, del signo caligráfico a la pintura abstracta*. Prólogos de Gérard Xuriguera y Keith Adams. Valencia, Campgràfic, 2005.
- Memorandum de la Primera Exposición Caligráfico-Pendolista y artes similares. Celebrada en España, siendo Ministro de Instrucción Pública el Excmo. Sr. Conde de Romanones. Iniciada por el Calígrafo D. M.* Madrid, Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos, 1902.
- MEGGS, Philip B. *Historia del Diseño Gráfico*. México DF, McGraw-Hill, 2000.
- MERCATOR RUPELMUNDANO, Gerardo. *Litterarum Latinarum, quas Italicas, cursorias que vocant scribendarum ratio*. Lovaina, Rutgerio Rescio, 1540.
- MERINO, P. Andrés. *Escuela Paleográfica ó de leer letras antiguas desde la entrada de los godos en España hasta nuestros tiempos. Su autor el P. Andrés Merino de Jesucristo, religioso profeso de las Escuelas Pías de la provincia de Castilla*. Madrid, Juan Antonio Lozano, 1780. (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1994). (ed. facs. dig. Google Books)
- Método de caligrafía. Varios cuadernos*. Madrid, Bruño, 1966.
- Método de caligrafía industrial*. Pamplona, Colección Biblioteca Profesional, ed. EPS, 1958.
- Método de Escritura Comercial. Colección de seis cuadernos perfectamente graduados*. Editorial Ruiz Romero, [s.l.], [s.f.].
- Método moderno de caligrafía inglesa, método educativo basado en modernos principios pedagógicos de carácter psicológico*. Barcelona, Seix & Barral Herms., ¿1911-1913?; 1950?
- Método racional de escritura «González»*. Zaragoza, Hijo de Ricardo Gonzalez; Madrid, Aldus, 1958.
- MIC. *Caligrafía moderna inclinada comercial*. [s.l.] [s.n.], 1958.
- Minerva de los niños. Coleccion de tratados para la Instruccion primaria, elemental y superior. Matanzas*: [s.n.], (Imp. «Aurora del Yumuri», de J. Curbelo y H.), 1872.

- MIGLIO, M., «Dalla pagina manuscritta alla forma a stampa» En: *La Bibliofilia*, LXXXV-3, de 1983. (pp. 249-256).
- MIRANDA SIN, P., SANMIARTI ROSET, M. y NAVARRO MIRALLES, L. *Paleografía. Siglos XV, XVI, XVII y XVIII*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1984.
- MITCHELL, F. J. *Practical lettering and layout*. Londres, Adam & Charles Black, 1935.
- Modern scribes and lettering artists*. With the co-operation of Society of Scribes and Illuminators. Londres, Studio Vista, 1980.
- MONTAÑAC, J. B. *Nueva caligrafía por... Vecino del comercio de valencia (del cid) dedicada a los padres de familia para enseñar*. 1836.
- MONTANER FRUTOS, Alberto. *Prontuario de bibliografía. Pautas para la realización de descripciones, citas y repertorios*. Gijón, Trea, 1999.
- MONTE REGALE, Conreto de. *Un nuovo et facil Modo d'imparare scrivere varie sorti di letter con le sue dichiarazioni, e diverse maniere d'Alfabeti di maiuscole moderne &c*. Venecia, P. Dehuchino, 1576.
- MONTOYA BASULTO, Ondina. *Cuaderno de caligrafía*. Madrid, Cultural, 1970.
- MONTAÑAC, Juan Bautista. *Nueva caligrafía; dedicada a los padres de familia para enseñar a escribir a sus hijos o a corregir su mala letra sin auxilio de maestro*. [¿Valencia?], [s.n.], [s.f.].
- MONTOYA BASULTO, Ondina. *Cuaderno de caligrafía : ajustado a los actuales cursos de estudios de la República*. Edic. Códice DL, 1980.
- MONTOYA BASULTO, Ondina. *Cuaderno de caligrafía*. Madrid, Compañía Cultural Editora Códice, 1985.
- MORA, Ángeles. *Caligrafía de ayer*. Rute, Córdoba, Ánfora Nova, 2000.
- MORO, Eduardo. Sistema Hernando. *Método práctico de escritura inglesa*. Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando SA [s.f.]
- MORENO BURRIEL, Eliseo. *Historia de la escuela pública en España. Balance de dos siglos*. Colección: Divulgación educativa. Granada, Servicio de publicaciones del sector de enseñanza del sindicato CSI-CSIF, 2003.
- MORENO Y GUADÁN, Ildefonso. *Método de caligrafía*. Logroño, Ochagavía, [s.f.]
- Muestras iniciación. Caligrafía*. Barcelona, José Cantero, ed., [s.f.]
- MORISON, Stanley. *Fra. Luca de Pacioli of Borgo San Sepolcro*. New York, The Grolier Club, 1933.
- MORISON, Stanley. *Early Italian Writing Books Renaissance to Baroque*. Boston, N. Barker, ed. 1990.
- MORTERO Y SIMÓN, Conrado. *Apuntes de iniciación a la paleografía española de los siglos XII a XVII*. Instituto Luis Salazar y Castro (CSIC). Madrid, Hidalguía, 1979. (ed. facs. dig. Google Books)
- MUÑOZ JIMÉNEZ, Rafael. *Caligrafía árabe. Método programado para la escritura nasji*. Secretariado de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 1986.
- MUÑOZ Y RIVERO, Jesús. *Paleografía popular. Arte de leer los documentos antiguos escritos en castellano*. Madrid, Hernando, 1886.
- MUÑOZ Y RIVERO, Jesús. *Manual de paleografía diplomática española de los siglos XII al XVII*. (1880) Madrid, Ediciones Atlas, 1972.

- MUSLERA Y ARGÜELLES, J. L. *Pequeño tratado teórico-práctico de caligrafía de adorno con láminas que representan alfabetos*. Madrid, C. González, 1866.
- NAHARRO, Vicente. *Arte de enseñar á escribir cursivo y liberal*. Madrid, Imprenta de Vega y Compañía, 1820. (ed. facs. Valladolid, Maxtor, 2001).
- NAVARRO HIGUERA, Juan. *Lucas. Iniciación a la lectura funcional. Método para la enseñanza de la lectura y la escritura a los adultos / Ilustraciones y caligrafía del autor*. Barcelona, Miguel A. Salvatella, 1962.
- NEBRIJA, Antonio. *Reglas de orthographia de la lengua castellana*. Alcalá de Henares, 1517. ed.: Valencia, Benito Monfort 1765. (ed. facs. dig. Google Books)
- NEFF, Caspar. *Thesaurarium artis scriptoriae et Cancellariae Scribarumque Clenodium*. Colonia, C. Vopelius, 1549.
- NESBITT, Alexander. *The history and technique of lettering*. Nueva York, Dover Publications, Inc. 1957.
- NEUDÖRFER, Johann (1497-1563). *Ein gute Ordnung, vnd kurtze Vnterricht, der furnemsten Grunde, aus denen die Jungen, zierlichs schreybens begirlich mit besonderer Kunst vnd behendigkeit Vnterricht vnd geübt möge warden, durch Johann Newdorffer Burger vnd Rechenmaister zu Nurmberg, seynen Schulern zu mer'm verstandt geordnet, im Jar der Geburt Jhesu Christi unsers Herren vnd Seligmachers*. [Nuremberg] M.D.XXXVIII [-1543].
- Nouuel exemplaire pour apprendre à escribe, contenant plusieurs belles sentences, extraictes des histories anciennes, suiuant l'ordre de l'alphabet au grand soulagement de la jeunesse. Le tout mise en rime françoise par A. De H. Auec vuelques exemples de lettre italienne appropriés à la fin*. Ambers, Robert Granjon, 1565.
- NUÑEZ CONTRERAS, Luis. *Manual de paleografía. Fundamentos e historia de la escritura hasta el siglo VIII*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.
- OCHAGAVIA, Maximino. *Tratado de letras y caligrafía*. Buenos Aires, Iregua, 1946.
- OLIVEIRA CORDEIRO, Manuel de. *Compêndio de caligrafia: [letra inglesa, letra corrida, letra francesa, letra gótica; colaboração de António de Almeida*. Lisboa, Luis Gonçalves. [s.n.], 1951.
- OLOD, Fr. Luis de. *Tratado del origen y arte de escribir bien*. Gerona: *En la imprenta de narciso Oliva, a costa de Francisco Basols y Bastóns hermano del autor*, 1766. (ed. facs. Con introducción de Josefina Mateu. Universidad de Barcelona, 1982). (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 2003). (ed. facs. dig. Google Books)
- OGG, Oscar. *Palatino, Giovanni Battista, Tagliente, Giovanni Antonio, Ludovico degli Arrighi, Vicentino. Three classics of italian calligraphy : an unabridged reissue of the writing books of Arrighi, Tgliente, Palatino / [La operina di Ludovico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancellarescha. Il modo di temperare le penne, con le varie sorti de littere, ordinato per Ludouico Vicentino in Roma, nel anno MDXXII. La vera arte de lo excellete scriuere de diuerse litere... MDXXXI; Libro di M. GiovanmBattista Palatino... nelqual s'insegna a scriuer ognisorte lettera , antica & moderna... e con vn... discurso de le cifre... MDXL]*. (ed. facs. de las ed. de Roma, de 1523, 1530 y 1561. Nueva York, Dover Publications, 1953).
- OGG, Oscar. *An alphabet source book*. Harper & Brothers, Nueva York, 1940.
- Orthos. Método de caligrafía y ortografía*. Barcelona: Miguel A. Salvatella, 1959.

- ORTIZ, H. Lorenzo (1630/32-1698). *El maestro de escribir, la theorica, y la practica para aprender, y para enseñar este utilissimo arte, con otros dos artes nuevos: vno para saber formar rasgos : otro para inventar innumerables formas de letras*. Qve ofrece a la my ilvstre, noble, y leal Ciudad de Cadiz el hermano Lorenzo Ortiz, de la Compañia de Iefus. Venecia, Paolo Baglioni, 1696. (ed. facs. dig. Universidad de Granada).
- Ortografia de la lengua castellana compuesta por la Real Academia Española de la Lengua*. Joaquín Ibarra, Madrid, 1779.
- OSLEY, A. S. *Calligraphy and paleography: essays presented to Alfred Fairbank on his 70th birthday*. Nueva York, Faber & Faber, 1965.
- OSLEY, A. S. GHYMMIUS, Gualterus, SKELTON, R. A. *Gerard Mercator (1512-1594). A monograph on the lettering of maps, etc. in the 16th century Netherlands, with a facsimile and translation of his treat se on the italic hand and a translation of Vita Mercatoris*. Londres, Faber and Faber, 1969.
- OSLEY, A. S. *Scalzini on Handwriting. An essay from Marcello Scalzini's writing-book of 1578, Il Secretario*. Translated from the Italian & Introduced by A. S. Wormley. England, Osley Glade Press, 1971.
- OSLEY, A. S. «A check-list of XVIth and XVIIth century witting-books» En: *Philobiblon*, XV. Hamburgo, Dr. Ernst Hauswedell & Co. Editor, 1971. (pp. 183-206)
- OSLEY, A. S. *Luminario : an introduction to the Italian writing-books of the sixteenth and seventeenth centuries*. Nieuwkoop, Holanda, Miland, 1972.
- PACAREO, Orencio. *Estudio sobre el discernimiento y examen de letras y firmas de dudosa autenticidad (Intervención del Magisterio en los Tribunales de Justicia)*. Prólogo del doctor D. Joaquín Jimeno Riera. Zaragoza, Tipografía La Academia. 1917.
- PACIOLI, Fr. Luca de. (1445-1517) *De divina proporcione*. Venecia, 1509. Ediciones Akal, Madrid, 1987.
- PAILLASSON, Charles. *L'art d'Ecrire*. (Dans la Grande Encyclopédie de 1763). (ed. facs. Tours, Francia, MAME Imprimeurs, 2001). (ed. facs. París: Club des Libraires de France, 1964).
- PAILLASSON, Charles. *L'Art d'écrire réduit a des demonstrations varies et faciles avec des explications pour l'Encyclopédie Méthodique par Paillasson Ecrivain du Cabinet du Roi en venficateur*. París? 1783.
- PALAFox BOIX, Silverio. *Método (Teórico-Práctico) de caligrafía Individual, (Reforma de letra) y sus aplicaciones a la peritación caligráfica y la grafoterapia*. Valencia, [s.n.] (Tip. Moderna), 1959. Valencia [el autor], 1961.
- PALAFox BOIX, Silverio. *Teoría de la caligrafía*. Valencia, José Ortega, 1917; Valencia, Imp. Unión Gráfica, 1942.
- PALAFox BOIX, Silverio. *Método de caligrafía española magistral y cursiva, vertical e inclinada*. Valencia : [s.n.] Ortega, imp., 1960; Valencia, [s.n.], 1965; Valencia, [s.n.] Art. Gráf. Soler, 1963.
- PALAFox BOIX, Silverio. *Cuaderno caligráfico para la enseñanza de la letra redonda francesa. Reglas 1ª, 2ª, y 3ª (Cuaderno unificado)* Valencia [s.n.], Art. Graf. Soler, 1964.

- PALAFIX BOIX, Silverio. *Cuaderno especial (sin caídos) para completar la enseñanza de la letra española, inglesa y francesa : pautado propio para los exámenes parciales y finales*. Valencia, [s.n.] Art. Gráf. Soler, 1964.
- PALAFIX. *Método de caligrafía inglesa*. Valencia, Lit. Ortega. 1923. Valencia, [s.n.] Art. Gráf. Soler, 1964.
- PALAFIX BOIX, Silverio. *Estudio de caligrafía : método de letra francesa y alemana*. Valencia, José Ortega, [s.f.]; Valencia, [s.n.] Gráf. Soler, 1964.
- PALAFIX BOIX, S. *Tratado general de caligrafía 1º y 2º Curso de Magisterio*. Valencia, Tip. Moderna Moderna, 1956.
- PALAFIX BOIX, Silverio. *Papel caligráfico para aprender a escribir con perfección letra española*. Valencia [s.n.], Gráf. Soler, 1964.
- PALAFIX y MENDOZA, Juan de. *Breve tratado de escribir bien, y de la perfecta orthographia...* En Madrid, Maria de Quiñones, 1662.
- PALAU FERNÁNDEZ, Antonio. *Cuaderno de escritura Alondra. Cuaderno 2. Método Global de iniciación a la lectura y escritura simultáneas*. León, Everest, 1973.
- PALATINO, Giovanni Battista. *Libro Libro nvoovo d'imparare a scrivere tutte sorte lettere antiche et moderne di tutti nationi, con nvoove regole misure et essempli, con vn breue & utile trattato de le cifere, composto per Giouambattista Palatino cittadino romano*. [Colofón: Stampata in Roma, appresso Campo di Fiore, nelle case di M. Benedetto Gionta, per Baldassarre di Francesco Cartolari perugino, il di xii d'agosto M.D.XXXX.] 1540.
- PALATINO, Giovanni Battista. *Libro di M. Giovambattista Palatino Cittadino Romano, Nelqual s'insegna à scriuere ogni sorte Lettera, Antica, & Moderna, di qualun que natione, con le sue Regole, & misure, & essempli, et con vn breue et vtil discorso de le cifre: riueduto nuouamente, & corretto del proprio autore, con la giunta di quindici tauole bellissime*. [Colofón: In Roma in Campo di Fiore, per Antonio Blado Asolano, ilmese di Agosto, M.D.L] 1550 (ed. facs. dig. Google Books) [Colofón: In Roma dirimpetto á santo Hieronimo, per Antonio Maria Guidotto mántouano, & duodecimo viotto parmesano socio, alli xvi. De Nouêbre, M.D.LVI.] 1556.
- PALATINO, Giovanni Battista. *Compendio del gran volume de l'arte del bene et leggiadramente scrivere tutte le sorti di lettere et caratteri, con le lor regole misure, & essempli, di m. Gioanbattista Palatino cittadino romano. Da lui medesimo cauato & ristretto, con ogni possibile breuità nel presente trattato. Con... cifre et con l'aggiunta d'alcune tauole, & altri particolari...illustrato*. In Roma alla Chiauca di S. Lucia, per li heredi di Valerio & Luigi Dorici fratelli bresciani l'anno 1566.
- PALERMO, Giuseppe. *Grande album di caligrafia / dedicato da Giuseppe Palermo alla maestà di Ferdinando II...* Turín, Bottega d'Erasmus, 1968.
- PALMERO ALCOCER, Arturo. *Elementos de caligrafía y fenocalografía, o metodo para aprender enseñar a escribir bien en cien horas. 2a ed. enteramente reformada. Obra decretada texto obligatorio en todas las Escuelas de Yucatán*. México, Imprenta de José V. Castillo, 1890.
- PALOMARES, Francisco Xavier de Santiago. *Arte nueva de escribir inventada por el insigne maestro Pedro Díaz Morante e ilustrada con Muestras nuevas , y varios discursos conducentes al verdadero Magisterio de Primeras Letras por D. Francisco Xavier de Santiago Palomares Individuo*

- de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Se Publica a Expensas de la Referida Real Sociedad, que la mandó disponer.* Madrid, Antonio de Sancha, 1776. (ed. facs. Valladolid, Maxtor, 2005). (ed. facs. dig. Google Books)
- PALUZIE Y CANTALOEZELLA, Esteban. *Escritura y lenguaje de España en prosa y verso, por D. Esteban Paluzie y Cantalozella, primer autor de libros manuscritos en España.* Barcelona, [s.n.], 1857.
- PALUZIE Y CANTALOEZELLA, Esteban. *Guía del artesano. Libro que contiene los documentos de uso más frecuente en los negocios de la vida y 240 caracteres de letra, para facilitar a los niños la lectura de manuscritos, tan útil a toda clase de personas.* Barcelona. Hijo de Paluzie S. en C. Casa Editorial. 1925.
- PAREDES, Pedro. *Instrucciones prácticas en el arte de escribir, reducidas a cinco diálogos entre maestro y discípulo, que para imponer y perfeccionar en sus reglas a los jóvenes aplicados de la nación española publica Don Pedro Paredes, Escritor de todas formas de Letras y Rasgos, vecino de la Ciudad de Alicante, Reyno de Valencia, Obispado de Orihuela. Ilustrado cada diálogo con el correspondiente número de Láminas inventadas y gravadas por el mismo Autor. Dedicada esta obra a la Soberana Anunciación de Maria Santísima.* Murcia, Imprenta de la Viuda de Felipe Teruel, 1792. (ed. facs. dig. Ayuntamiento de Murcia, Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte).
- PATIÑO Y PRADO, Gabriel Fdez. *Origen de las ciencias, arte nuevo de leer, escribir, y contar, con cinco formas de letra útiles, y examen para los que intenten ser Maestros de él, con otras curiosidades importantes. Por Don Gabriel fernandez Patiño y Prado, natural de la Villa de Rincón [¿] Obispado de Calahorra, Maestro, y Escritor general por su Magestad de todas formas de Letra, en su Escuela publica del lugar de Ballecas. Dedicado al muy Ilustre Sr. Marqués de Belzunce, Conde de Saceda, Cavallero del Orden de Santiago, &c.* Madrid, Antonio Martínez, 1753. (ed. facs. dig. Google Books).
- PEIGNOT, Jérôme. *Calligraphie, du trait de plume aux contre-écritures.* París, Jacques Damase, 1983.
- PEIGNOT, Jérôme. *De l'écriture à la typographie.* Colection Idées. París, NRF Editions Gallimard, 1967.
- Pendolista universal, el : ó sea Bellezas de la caligrafía : obra dada á luz en vista de las más grandes publicaciones caligráficas españolas y extrangeras.* Sevilla : [s.n.] (Litgfa. de las Novedades), 1868.
- PERALES, Baltasar. *Programa de teoría de la lectura y de la caligrafía.* Valencia, Librería de 1ª enseñanza de Valls y C^a, editores, 1886; Barcelona, Librería de D. Francisco Oliva, 1886.
- PÉREZ, Ignacio (1574-1609). *Arte de escrevir con cierta industria e invencion para hazer buena forma de letra, y aprenderlo con facilidad. Compuesto por el Maestro Ignacio Perez vezino de la Villa de Madrid, residente en ella. Dirigido a. Diego de Chaues Bañuelos escriuano mayor de rentas de su magestad. Escrito y cortado en madera por el mismo autor...* Madrid, Imprenta Real, 1599. (ed. facs. Introducción de Carmen Crespo Tabarra. Madrid, Instituto de España/Biblioteca Nacional, 1992).
- PÉREZ Y GONZÁLEZ, Mateo. *Método de caligrafía gráfico inglesa.* Bilbao, [s.n.] (Imprenta de C. Lucena y Cía.), 1885.

- PERRET, Clément (1551- h. 1590) *Exercitatio alphabetica nova & vtilissima, variis expressa lingvis et characteribus: raris ornamentis, vmbris, & recessibus, picture, architecturaeque, speciosa: nusquam ante hac edita. Clementis Perreti bruxellani, nondum.i8.annum egressi, industria.* Amberes, 1569.
- PETRÉ, Jean. *Traité de l'art d'écriture, avec les exemples de tous les differents caracteres, qui se pratiquent en ce royaume. Dedié A Monseigneur de Bailleul, Sur-intendant des Finances. Par Iean Petré, secretaire ordinaire de la chambre du roy... A Paris. Chez l'auteur, ruë St. Antoine, au coing de St Paul, a la Plume d'or. M.DC.XLVII. [1647]*
- PETRÉ, Jean. *Les exemples de l'art d'écriture de finance, & italienne bastarde, de l'inuention, & de la main de Petré, me. Escriuain iuré a Paris. Dediées. A Monseigneur, Monseigneur de Baüleul, Cheualier Baron de Chasteau-Gonier. Conseiller du Roy en ses conseils, President en sa Cour de Parlement de Paris, Sur-intendant des Finances, ó Chancelier de la Reyne. AParis. Chez l'auteur rue St. Anthoine, au coing de St. Paul, a la Plume d'or. M.DC.XLVII. [1647].*
- PETRÉ, Jean. *Les originaux de la belle écriture en toutes les manieres qu'elle se doit pratiquer, de l'inuention du s. Petré secretaire ordinaire de la chambre du roy, & me. Escriuain iuré a Paris. Dedié A Monseigneur. Monseigneur le Marquis de la Vieuville... Se vendent a Paris. Chez l'Auteur, rue St. Antoine au coing de St. Paul, a la Plume d'or. M.DC.LIH. [1653].*
- PETRÉ, Jean. *Nouveau livre d'écriture financiere italiéne et bâtarde presentement en usage dans ce royaume. Dedié au Roy escrit par Iean Petré ancien syndic des ecrivains iurez de Paris. A Paris, chez Jâques Chiquet, rue St. Iâques, au grand St. Henry [d. 1713].*
- PETRUCCI, A. «Scrivere nel cinquecento: la norma e l'uso fra Italia e Spagna» En *El libro antiguo español*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, 1992. (pp. 355-366).
- PETRUCCI, A. *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica.* Bari, Italia, Editori Laterza, 1979.
- PETRUCCI, A. *Scrittura e popolo nella Roma barroca 1585-1721.* Roma, Quasar, 1982.
- PIERA, Antonio. *Memoria sobre escritura y caligrafía.* Madrid, Enrique Roubiños, 1893.
- PINA ALCONCHEL, José. *Nuevo método de caligrafía. Letra española.* Zaragoza, M. Gilaberte, [s.f.]
- PINEDO, Vicente. *Norma. Nuevo método ilustrado de escritura graduada y de caligrafía escolar moderna / por Vicente Pinedo.* Barcelona, T. G. Bobes, [s.f.].
- PINEDO MARTÍN, Vicente. *Norma. Nuevo método ilustrado de escritura graduada y de caligrafía escolar moderna.* Barcelona, [s.n.] (T. G. Bobes & C^a), 1914?
- PINTO DUQUE, Ana Lúcia. *Arte de escribir. Exemplares de diversas sortes de letras de Manuel Barata 1590-1592.* Tesis doctoral. Director: Dr. Joaquim Antero Magalhães Ferreira, Co-director: Dr. Emilio Espí Cerdá. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 2012.
- PISANI, Giovanni Battista (b. ca. 1606) *Il primo libro di lettere corsesi moderne di Gio Battista Pisani scrittore, & arimmetico in Genoua stampato appresso l'autore l'anno 1641.*
- «Plumes & en-têtes. Instruments et supports de l'écriture. Exposition est présentée au musée de la Poste au 1990». *Beaux Arts*, n° 60. Paris, La Poste, EMS, Chronopost, Europapier, 1990.

- PERALES, Baltasar. *Programa de teoría de la lectura y de la caligrafía*. Valencia, Manuel Alufre, 1893.
- Programa de caligrafía. Segundo Curso. Estudios del Magisterio*. Madrid, Imp. Asilo Porta-Coeli, 1956.
- Pueriles ensayos de Doctrina christiana y pruebas de sus sagrados dogmas, de ortología, de aritmética, de caligrafía y ortografía española, que presentan los niños que asisten a las Escuelas Pías de San Antonio Abad en los días 25, 26 y 27 de Junio de 1800*. Madrid, Viuda e hijo de Marín, 1800.
- PORCEL Y RIERA, Miguel. *Apuntes de teoría de la escritura arreglados al programa vigente en la Escuela Normal de Maestros*. Palma de Mallorca, [s.n.], (Imp. J. Tous), 1893.
- PUJADAS, M. *Álbum Caligráfico*. Barcelona, Imprenta Elzeviriana y Librería Camí, S.A., ¿1888?
- QUINTANILLA SAINZ, Efrén. *Cuadernos de caligrafía, ortografía y rotulación Everest*. León, Everest, D.L., 1980.
- RAHOLA, F. y ZENDRERA, J. *Caligrafía*. [s.l.], [s.n.], [195-?].
- RAS, Silvia y LADRON DE GUEVARA, Angelina. *Grafología morfológica*. Madrid, Paraninfo, 1972.
- RAS, Silvia. *Grafotecnia*. Madrid, Paraninfo, 1973.
- RAVENEAU, Jacques. *Traité des inscriptions en faux et reconnoissances d'écritures & signatures par comparaison & autrement*. A Paris, chez Thomas Iolty, à la palme & aux armes de Hollande, 1666.
- RAYNOLT. *Caligrafía Moderna. El curso completo de todos los caracteres de Letras. Inglesa, Española, Redonda, Gótica y Adorno. Conteniendo muestras de adorno, una colección de cifras de dos letras. Grabador Litógrafo premiado por S.S.M.M. Ysabel II y Napoleón III. Para escuelas litógrafos grabadores y pintores*. Barcelona, Lit. Raynolt. [s.f.]. (hacia 1870). (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1994).
- RAYNOLT. *Redondo práctico*. Barcelona, Edit. Studium, 1956.
- REPETTO Y REY, Francisco. *Método de caligrafía, con modelos de escritura española gótica*. Sevilla, [s.n.] (Tipografía Moderna S.A.), 1927.
- RIBAGORDA, José María (Comisario y coord.) *Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española*. Catálogo de la exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación AECID, 2009.
- RICHAUDEAU, François. *La legibilidad, investigaciones actuales*. Biblioteca del Libro. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Madrid, Ediciones Pirámide, 1987.
- RICHIER, Michel. *Prato fiorito de scrittori di Michele Richier di Lorena all' illmo. Et eccmo. sigr. don Antonio Barberino nel quale si vede vna scielta d'alcuni prouerbi di Salomone, con il vero modo di scriuer' facilissimamente tutte sorti di lettere, che sono in questo volume necessarie ad ogni sorte de scrittori, con diuersi alfabeti tanto delle piccole, quanto delle maiuscole rom. antiche fatte per ragion di geometria. Stampato in Roma appresso il proprio autore... MDCXXVI*.
- RICO Y SINOBAS, Manuel. *Diccionario de calígrafos españoles. Con un apéndice sobre los calígrafos mas recientes por D. Rufino Blanco*. Real Academia Española, Madrid, Imprenta de Jaime Ratés, Sucesor de P. Núñez, 1903. (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1994)
- RIESCO TERRERO, Ángel. *Introducción a la Paleografía y la Diplomática General*. Madrid, Editorial Síntesis, 2000.

- RIESCO TERRERO, Ángel. *Vocabulario científico-técnico de paleografía, diplomática y ciencias afines*. Madrid, Barrero & Azedo, 2003.
- RIFAU, Yves. *De la Calligraphie dans l'Enseignement*, 1979. [s.n.]
- RIGADA Y RAMÓN, María E. *La caligrafía :considerada en sus tres aspectos de arte bello, arte útil y arte bello-útil. Conferencia de las preparatorias para la Exposición Caligráfico-Pendolística celebrada por iniciativa del Centro Instructivo del Obrero*. [s.n., s.l.], 1902.
- ROBINSON, Andrew. *Historia de la escritura, alfabetos, jeroglíficos y pictogramas*. Barcelona, Ediciones Destino, 1996.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Ángel. *Rayas. Método de enseñanza de la lectura por la escritura. Tercera parte*. Plasencia, Editorial Sánchez Rodrigo, 1961.
- RODRÍGUEZ CARRASCO, Antonio. *Colección de muestras de letra bastarda española*. Madrid [s.n.], [s.f.], 180-?.
- RODRÍGUEZ VELA Y CARRASCO, Antonio. *Nueva colección de muestras de letra bastarda española*. [s.n., s.l.], 1857.
- ROGEL, Hans (1532-1592) *Capital vnd Versal Buech, allerhanndt grosser vnd kleiner Alphabeth, zue den Hauptschrieffen vnd Buechern, dessgkichen in Canntzleyen vnnd gemein, zuegebrauchen ganntz zierlich geordiniert. Durch Hannsen Rogel Formschneider, Burgern zue Augspurg inn Truckh verfertigt*. AV 16 Augspurg, bey fohann Vlrich Schöningk. 31. Augspurg,
- ROMANO, Giacomo. *Il primo libro di scrivere di Iacomo Romano, dove s'insegna la vera maniera delle cancellaresche corsive e di tutte quelle sorti di lettere che a un buon scrittore si appartengono di sapere, & che al presente sono in uso...* Roma, P. Spada, 1589.
- ROMERO TALLAFIGO, M. y otros. *Arte de leer escrituras antiguas en España*. Huelva, Universidad de Huelva, 1995.
- ROSÚA, Ramón. *Tratado práctico de caligrafía general. Colección completa de muestras para la enseñanza de las letras magistrales inglesa redondilla, española, gótica, y Elementos de ornamentación y Composición de la caligrafía artística publicados por...* Madrid, Perlado, Páez y Compañía, 1911; [s.n.], (Gráf. Reunidas), 1927
- RUANO, Ferdinando. *Sette alphabeti di varie lettere. Formati con ragon geometrica da Ferdinando Ruano*. Roma, Valerio Dorico e Luigi fratelli Bressani, 1553. (ed. facs. Miland Publishers, 1971)
- RUBEL Y VIDAL, Juan. *Reglas de escribir bien : sacadas de los mejores autores modernos para uso de los discípulos de la escuela de primeras letras regentada por don Juan Rubel... [Compendio de la ortografía castellana dispuesto con arreglo a la Real Academia de la Lengua para intrucción de los discípulos de la escuela de primeras letras que regenta Don Juan Rubel...]* Barcelona, Francisco Generas, 1792.
- RUBEL Y VIDAL, Juan. *Breves lecciones de caligrafía por las quales sepuede aprender con facilidad a escribir la letra bastarda española*. Barcelona, [s.n.], 1796.
- RUBIO, Juan. *Prevenções dirigidas a los maestros de primeras letras*. Madrid, Imprenta Real, 1788.
- RUE, Jacques de la. *Alphabet de dissemblables sortes de lettres italiques, en vers alexandrins par Jacques de La Rue escrivain*. París, Claude Micard, 1565.

- RUINETTI, Tommaso. *Idea del buon scrittore opera prima di Tomaso Ruinetti da Ravena a' beneficio de' desiderosi d'imitare le vere forme dello scriuere dedicata all' illmo. et rmo. sig. Cardinal Pietro Aldo- brandino...* Roma, 1619.
- RUIZ BERRIO, Julio. «Reformas de la enseñanza primaria en la España del despotismo ilustrado: la reforma desde las aulas» en VV. AA. *L'enseignement primaire en Espagne et en Amerique Latine du XVIII siècle a nos jours. Politiques éducatives et pratiques scolaires*. Tours, CIRE-MA, Publications de L'Université de Tours, 1986.
- RUIZ BERRIO, Julio. (Director) *La Educación en los Tiempos Modernos. Textos y Documentos*. Madrid, Editorial Actas, 1996.
- RUIZ BERRIO, Julio. «Maestros y escuelas de Madrid en el Antiguo Régimen» En: *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos 117. 2004, III (pp. 113-135)
- RUIZ, Fidela y Cipriano. *Tratado de caligrafía y ortología para que pueda servir de texto en las Escuelas Normales y para prepararse en oposiciones a Escuelas de primera enseñanza*. [Microforma] Reprod. da ed. de Lérida, Tip. Mariana, 1887.
- RUIZ GARCÍA, Elisa. *Introducción a la Codicología*. Madrid, Biblioteca del libro, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.
- RUIZ ROMERO. *Método de escritura comercial* (Seis cuadernos). [s.f.], [s.n.]
- SAFWAT, Nabil F. *The art of the pen. Calligraphy of the 14th to 20th centuries*. Nueva York, The Nour Foundation, 1996.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro. *Colección de libros de filología, poligrafía, historias literarias, caligrafía y paleografía : además del origen y progresos de la literatura, se incluyen el arte de aprender y retener en la memoria, correspondencias epistolares de hombres célebres, miscelanea y variedad de escritos notables, etc. Biblioteca Salvá. Separata de su Catálogo general*. Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872. (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, DL 1993).
- SALVADOR, Gregorio y LODARES, Juan. R. *Historia de las letras*. Espasa Minor. Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ, Miguel A. *Las enseñanzas de las Artes y Oficios en Oviedo (1936-1975) La Escuela de Artes y Oficios, la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo* (vol. I); *Las enseñanzas de las Artes y Oficios en Oviedo (1785-1936) La Escuela Elemental de Dibujo, la Academia de Bellas Artes de San Salvador y la Escuela de Artes y Oficios*. (vol. II). Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000.
- SCÍO DE SAN MIGUEL, P. Felipe y SÁNCHEZ DE SAN JUAN, P. José. *Método uniforme para las escuelas de cartilla, deletrear, leer, escribir, arithmetica, gramatica castellana, como se practica por los padres de las Escuelas Pías*. Prólogo P. Felipe Scío. Grabados de Francisco Asensio y Mejorada. Madrid, Pedro Marin, 1780.
- SANCHÍS MARCO, Antonio. *Breve método de caligrafía práctica para institutos y escuelas normales*. Valencia, Imp. de A. López y C, 1900?
- SANJUÁN NÁJERA, Manuel, MARTÍNEZ, M^a Luisa y SAN GINÉS CALVO, Domingo. *Método de caligrafía Script Inclínada*. Letra de Domingo San Ginés Calvo, ilustraciones de María Luisa Martínez. Zaragoza, Librería General, 1968.
- SANJUÁN NÁJERA, Manuel. *Caligrafía, ortografía y lectura, método sintético*. Zaragoza, Yalde, 1993.

- SANTAPAU Y MERENCIANO, Amadeo. *Manual Politécnico. Apuntes de Caligrafía, Ortografía, Gramática... para... el ingreso en el Cuerpo de Ferrocarriles*. Valencia, Manuel Pau, 1916.
- SAN VICENTE PINO, A. «Sobre algunos calígrafos del bajo Renacimiento en Zaragoza» En: *Homenaje al Dr. Angel Canellas*, Zaragoza, 1969. (pp. 909-951).
- SANZ MARTÍNEZ, Dámaso. *La escritura y la caligrafía inglesa*. Santander, [s.n.], 1929; Santander, Librería Moderna, [s.f.]
- SANZ MARTÍNEZ, Dámaso. *Método de caligrafía redonda francesa o redondilla*. Santander, [s.n.] (Imp. Vda. de F. Fons), 1929.
- SAROU. *Nociones teóricas de caligrafía*. Toledo, Florentino Serrano, 1914?
- SASSOON, Rosemary. *The practical guide to calligraphy*. Nueva York, Thames & Hudson, 1982.
- SASSOON, Rosemary. *The practical guide to children's handwriting*. Londres, Thames & Hudson, 1983.
- SASSOON, Rosemary. *The acquisition of a second writing system*. Oxford, Intellect, 1995.
- SASSOON, Rosemary. *Handwriting of the twentieth century*. Londres/Nueva York, Routledge, 1999.
- SCALZINI, Marcello «Il Camerino». *Il Segretario*. Venecia, D. Nicolini, 1587.
- SCRIPSIT (Firma). *Cahier pédagogique : à l'usage des personnes pratiquant la calligraphie, comprenant des modèles de lettres & des explications théoriques*. Paris, Scribes, 199-?
- SEABY, Allen W. *The roman alphabet and its derivatives*. Londres, B. T. Batsford Ltd. y Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1925.
- SEGARO, Giuseppe (d. ca. 1624). *Dell' idea dello scriuere di Givseppe Segaro genovese intagliata per lo molto reuerendo d. Epi- fanio dalFiano vallombrosano priore dello Spirito Santo di Firenze l'anno 1607*. Genova, Giuseppe Pavoni, 1624.
- SELLARI, Giuliano and ANTONOZZI, Leopardo. *Calligraphy from the work of Pedro Díaz Morante*, selected by Edmund V. Gillon. Nueva York, Dover Publications, 1972.
- SENAULT, Louis (activo 1669-1680). *Les rares escritvres financieres et italiennes bastardes nouvellement a la mode avec vn abrege contenant des instructions tres faciles pour apprendre à bien et diligemment escrire escrites et gravees par L. Senault dediees a Monseigneur le Dauphin a Paris chez F. Poilly Rue St. Iacque à l'Image St. Benoist*. [d. 1669].
- SENAULT, Louis (activo 1669-1680). *Livre des rares & curieuses escritures italiennes bastarde à la mode et pratiquées en ce roy.me. Dedié au roy escrit et graué par L. Senault a Paris chez F. Poilty, rüe St. Jacques a l'Image St. Benoist*. [after 1671].
- SERRA Y VIÑAS, Ramón. *Nuevo método práctico para el estudio del arte de la caligrafía*. S/imp. S.l.n.a.
- SERRANO CASAS, Cirilo. *Teoría y práctica de la caligrafía*. Albacete, Imprenta y Librería de Eliseo Ruis, Sucesores de Sebastián Ruiz López, 1917.
- SERRANO ZABALA, Félix. *Apéndice a las lecciones elementales de ortología y caligrafía*. Pamplona, N. Aramburu, 1895.
- SERVIDORI, Abate D. Domingo M^a De. *Reflexiones sobre la verdadera Arte de escribir*. Madrid, Imprenta Real, 1789.
- SERVIDORI, Abate D. Domingo M^a De. *Láminas de las Reflexiones sobre el Arte de Escribir*. Madrid, Imprenta Real, 1799.

- SHAW, Henry. *The handbook of mediaeval alphabets and devices*. Londres, Henry George Bohn, 1856.
- SHELLEY, George. *Natural writing in all the hands, with variety of ornament*. Londres, At the Hand and Pen in Warwick Lane, G. Bickham London sculpsit, 1709.
- SHEPHERD, Margaret. *Borders for calligraphy : how to design a decorated page*. Nueva York, Macmillan Publishing, cop. 1980.
- SHEPHERD, Margaret. *Using calligraphy. A workbook of alphabets, projects, and techniques*. Nueva York, Collier Books, 1980.
- SIVRY, Sophie de, BECCARIA, Laurent. *L'Art et l'Écriture*. Waterman, La Fondation la Poste, París, L'Iconoclaste, 1998.
- SMITH, Percy J. *Lettering. A Handbook of Modern Alphabets*. Nueva York, Oxford University Press, 1936.
- SNELL, Charles. *The Pen-man's Treasury Open'd a New Essay for the Improvement of Free and Natural Writing in Ye English, French, and Italian Hands / by Charles Snell...* Londres, Command of Hand, 1694. (ed. facs. Biblio Bazaar, 2011).
- SOTHEY & CO. *A fine Collection of Calligraphic Books and Manuscripts, the property of Mrs. E. F. Hutton of New York City*. (Catálogo de venta. Londres, 27 marzo de 1972).
- SPENCER, Platt R. (1800-1864) *Spencerian system of Penmanship* (Diez cuadernos en 4º). Nueva York, American Book Company, 1888. (ed. facs. Michigan, Mott Media, 1985).
- STEVENS, Thomas Wood. *Lettering*. Boston, The Prang Company, 1916.
- STIEBNER, E. D. y URBAN, D. *Initials and decorative alphabets*. Dorset, Inglaterra, Blandford Press, 1985.
- STIMMER, Christoph. *Alphabet*. [Colophon: Christoff Stimmer der Jung von Schafi Ehusen. Getruckt zü Zurich, by Rüdolff. Wyssenbach Formschnyder. 1549.]
- STIRLING, Ramón. *Caligrafía de... Nuevo método para aprender a escribir en pocas lecciones con rapidez y elegancia la letra inglesa. Bellezas de la caligrafía*, Barcelona, Espasa, 1844.
- STIRLING, Ramón. *Bellezas de la caligrafía*. Barcelona, [s.n., s.f.] Imp. de J. Verdaguer, 1844. (ed. facs. Kessinger Publishing, 2010)
- STRANGE, Edward F. *Alphabets. A manual of lettering for the use of students, with historical and practical descriptions*. Londres, George Bell and Sons, 1898.
- STRIBLEY, Miriam. *La caligraphie*. París, Dessain et Tolra DL, 1987.
- TABAR RIPA, Alfredo. *Caligrafía. (Primera parte)*. Valladolid, Imprenta, Librería y Almacén de Papel de Hijos de J. Pastor, 1901.
- TAGLIENTE, Giovanni Antonio. *Libro maistreuole. Opera nuouamente stampata del M.D.XXIII in Venetia laquale insegna maistreuolmente con nuouo modo & arte a legere*. venecia [s.n.], 1524.
- TAGLIENTE, Giovanni Antonio. *La vera arte delo eccellente scrivere de diverse varie sorti de litere*. Venezia, 1524. (Reprod. facs. Nieuwkoop, Paises Bajos, Miland, 1971).
- TAGLIENTE, Giovanni Antonio. *Lo presente Ubro insegna la vera arte de lo excellēte scriuere de diuerse varie sorti de litere lequali se fano p'geometrica ragione. & con la p'sente opera ognuno le potra imparare impochi giorni p lo amaistramento, ragioni, & esempli, come qui seguente vedrai Opera del tagliente nouamente composta cum gratia nel anno di ñra salute*. Venecia, 1525.

- TENSINI, Agostino (b. ca. 1006?). *Le meraviglie della penna conchivdenti in diuersi modi di scriuere delineati, et intagliati da Agostino Tensino codognese*. Verona?, h. 1680?
- TENSINI, Agostino (b. ca. 1006?). *La uera regola dello scriuere utile à giouani. Si vende in Bassano al negozio Remondini*. Bassano, h. 1790?
- TERREROS Y PANDO, Esteban. *Paleografía española : que contiene todos los modos conocidos que ha habido de escribir en España... juntamente con una historia sucinta del idioma comun de Castilla, y demás lenguas, ó dialectos, que se conocen como propios en estos Reynos : substituida en la obra Del espectáculo de la...* Madrid, Joaquín Ibarra, 1758 (ed. facs. dig. Google Books)
- TIRANTI, Vlonorato (1589–d. 1657). *Breve sommario d'alcune regole d'ortografia della lingua italiana, del sec'ro Honorato Tiranti di Saorgio, ottauo libro dè suoi caratteri, in Torino l'anno. 1657*.
- TORNERO ÁLVAREZ, Juan José. *L'art d'escriure la letra cursiva del segle XVI al XVIII*. Universitat de València, Servei de Publicacions, 1990.
- THOMPSON, Tommy. *Script lettering for artists*. Nueva York, Dover Publications, 1965.
- THORNTON, Tamara Plakins. *Handwriting in America. A cultural history*. New Haven, EEUU, Yale University Press, 1996
- TORAL, José María. *Escritura vertical. Caligrafía, dibujo, lectura, conocimientos útiles*. Barcelona, ed. José Cantero, 1945.
- TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, Torcuato. (1759-1820). *Arte de escribir por reglas y con muestras, según la doctrina de los mejores autores antiguos y modernos, estrangeros y nacionales acompañado de unos principios de Aritmética, Gramática y Ortografía Castellana, Urbanidad y varios sistemas para la formacion y enseñanza de los principales caractéres que se usan en Europa, / compuesto por Torquato Torío de la Riva y Herrero...* Madrid, Imp. de la viuda de Joaquín Ibarra, 1798.
- Madrid, Imp. de la viuda de Joaquín Ibarra, 1802. (2ª edición).
- TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, Torquato. *Ortología y diálogos de caligrafía, aritmética, gramática y ortografía castellana para uso de los seminarios y escuelas públicas del Reyno, donde de orden de S.M. se ha establecido su método / dispuestos por Torquato Torío de la Riva*. Madrid, Imp. de la Vda. de Ibarra. 1801.
- TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, Torcuato. *Elementos de caligrafía que contienen los preceptos y reglas necesarias para adquirir un pleno conocimiento del artes de escribir letra española con arreglo al sistema de enseñanza de don Torquato Torío de la Riva, y adaptables a las escuelas de aldea / por D. J. A. S. M. Santiago*. [s.n.], Oficina de la Heredera de Fr.z, 1805.
- TORNERO ÁLVAREZ, Juan José. «El arte de escribir. Estudio de la evolución de la caligrafía occidental a través de sus tratadistas europeos, siglos XVI- XVIII.» (microforma) Tesis doctoral de la Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Servicio de Publicaciones de la Universitat de Valencia, 1989.
- TORNERO, Juan José. *L'art d'escriure. La lletra cursiva del segle XVI al XVIII*. Valencia, Universidad de Valencia, 1990.
- TORQUEMADA, Antonio de. *Manual de escribientes*, ms. ¿1550-1560? En *Obras Completas I*, Madrid, Turner Biblioteca Castro, 1994.

- TORRES MARTÍNEZ, Herminio. *Cuaderno para ejercicios de examen de caligrafía según el método seguido por D. Herminio Torres Martínez en el Instituto Nacional de 2ª Enseñanza y Escuelas Normales de Murcia*. Murcia?: [s.n.], 1930?
- TORY, Geofroy. *Champ Fleury. Art y science de la vraie proportion des lettres...* Gilles de Gourmou-
nt, 1529. (ed. facs. Bibliothèque de l'Image. Tours, Francia, MAME Imprimeurs, 1998).
- TOZZÍ, Pietro Paolo. *Ghirlanda di sei uaghi fiori scielti da piu famosi t giardini d'Italia raccolti da
Pietro Paolo Tozzí belle lettere dotte sententie noui merli moderne mansioni leggiadri lauori
vsati numeri in Padoua alla libreria del Giesv*. Primo libro [1604].
- TREJO, Juan G. *Manual práctico para dibujantes de letras con temas atinentes a las artes gráficas*.
Buenos Aires, El Ateneo, 1945.
- TRILLO TORIJA, Manuel. *Primeras nociones para el párvulo*. (Caligrafía y dibujos del autor). Ma-
drid, Afrodisio Aguado, 1951.
- TRILLO TORIJA, Manuel. *Lecciones de cosas para párvulos*. Caligrafía y dibujos del autor. Colec-
ción: Textos escolares Aguado. Madrid, Afrodisio Aguado, 1963
- TRILLO TORIJA, Manuel. *Nueva cartilla. Método pedagógico de enseñanza de la lectura por el
dibujo y la escritura*; dibujo y caligrafía del autor... Colección: Textos escolares Aguado. Ma-
drid, Afrodisio Aguado, 1959.
- TRIOLA, Mariano de. *Calografía del carácter bastardo español*. Barcelona; Viuda de Manuel Te-
xero, 1830.
- TRITHEMIUS, Johannes, Klaus. *In praise of scribes, De laude scriptorum* / Edited with introduc-
tion by Klaus Arnold. Translated by Roland Behrendt OSB Lawrence, Kansas, Coronado
Press, 1974.
- TSCHICHOLD, Jan. *Meisterbuch der Schrift. Inglés: Treasury of alphabets and lettering : a source
book of the best letter forms of past and present*. Londres, Lund Humphries, 1995.
- TUSÓN, Jesús. *La Escritura. Una introducción a la cultura alfabética*. Col. Lenguaje y comunica-
ción. Barcelona, Ediciones Octaedro, 1997.
- ULLMAN, Berthold L. *The Origin and Development of Humanistic Script*, Roma, Storia e Letter-
atura, 1960.
- ULLMAN, Berthold L. *Ancient Writing and Its influence*. Nueva York, 1932. Toronto, University
of Toronto Press, 1980. (ed. facs. dig. Google Books)
- UNIVERSIDAD DE VALENCIA. *L'art de l'escriptura. Actes de commemoració del v Centenari del Ti-
rant lo Blanc i la Impremta Valènciana*. Exposición en la Universitat de València, Novembre,
1990 / (Servei d'Extensió Universitària) Valencia, Gráficas Ronda DL, 1990.
- UPDIKE, Daniel B. *Printing Types. Their History, Forms, and Use*. (2 vols.) Cambridge MA, Be-
lknep Press, 1966.
- VAN DEN VELDE, Jan (1568-1623). *Spieghel der Scrijffkonste, in den welcken ghesien worden veel-
derhande gheschrijfte met hare Fondementen ende onderrichtinghe wtghegeven door Jan vanden
Velde Fransoysche SchoolMr: binnen de vermaerde Coopstadt Rotterdam. Anno 1605. Ghe-
druckt tot Amsterdam, Bj Willem Iansz. Inde vergulde Zonnewjser*. Rotterdam, 1609?
- VALCÁRCCEL, Antonio. *Arte de aprender y enseñar á escribir la letra española*. Madrid [s.n.], [Imp.
de V. Hernando], 1860.

- VALLICIERGO, Vicente F. *Caligrafía general, caracteres góticos y de adorno*. Producciones caligráficas de Vicente F. Valliciergo, calígrafo de la Casa Real. Valencia. Edit. París-Valencia, 1944.
- VALLICIERGO, Vicente F. *Nuevo método de caracteres góticos y de adorno escritos y recopilados por Don Vicente F. Valliciergo*. (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1994).
- VALLICIERGO, Vicente F. *Caligrafía inglesa. Nuevo método de enseñanza de la letra inglesa para uso de los colegios y academias y de todo aquel que desee aprender por sí solo*. Madrid, Litografía de J. Palacios, 188?; Madrid, [s.n., s.f.] (Gráficas Reunidas).
- VALLICIERGO, Vicente F. *Caligrafía francesa, primer método de enseñanza de la letra redondilla para uso de los colegios y academias, y de todo aquel que desee aprender por sí solo por Vicente F. Valliciergo*. Madrid [s.n.], Lit. J. Palacios, [189-?].
- TRIOLA, Mariano de. *Calografía del carácter bastardo español*. Barcelona; Viuda de Manuel Texero, 1830.
- VARELA, Tomás. *Arte de escribir con la mano izquierda acomodado al uso de la derecha*. Impr. Eusebio Aguado, Madrid 1844. (ed. facs. dig. Google Books)
- VARELA Y SARTORIO, Eulogio. *La letra y su teoría constructiva*. Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
- VÁZQUEZ, Nicanor. *Álbum caligráfico universal : colección de muestras y ejemplos, caracteres de escritura europeos y orientales : decorado con orlas dibujadas a la pluma*. Barcelona, F. Romá, 1901. (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1995).
- VEGAS, José. *El libro de la escritura*. Fuenlabrada, Marshall Pickering, (HarperCollins), 1996.
- VENEGAS, Alejo. *Tractado de orthographia y accentos en las tres lenguas principales*. En casa de L. Salvago Ginoves [s.l.], [1531]. Estudio y edición de Lidio Nieto Jiménez. Madrid, Arco Libros. 1986.
- VERINI, Giovanni Battista. *Incipit Uberprimvs [-quartvs] elementorum litterarum loannis Baptiste de Verinis Florentini nouiter impressus* [Toscolano, Alessandro de' Paganini, ca. 1526]
- VIDAL HERNÁNDEZ, Angel. *Método de caligrafía de letra inglesa y de adorno...* [s.l., s.n., s.f.], 192?
- VIDAL HERNÁNDEZ, Angel. *Método de escritura de letra redondilla, de adorno y enlaces*. [s.l., s.n., s.f.], 192?.
- VILLALÓN, Cristobal de. *Gramática castellana. Arte breue y compendiofa para faber hablar y efcreuir enla lengua Castellana congrua y deçentemente*. Guillermo Simón, Amberes, 1558. (ed. facs. dig. Google Books).
- VILLAR DE SERCHS, Aniceto. *La pluma : caligrafía y ortografía : método práctico de caligrafía moderna, combinado para el aprendizaje de la lectura y escritura simultáneas*. Barcelona, Estudium, 1956.
- VILLAS, J. *Estudios de caligrafía / ideados y grabados por... Villás*. Barcelona, [s.n.], (Lit. Serra), 1894.
- VILLEGAS ALCARAZ, Manuel. *Caligrafía española ó Nuevo método de enseñar a escribir la letra bastarda con facilidad, elegancia y prontitud : compuesto para uso de los establecimientos de la Educación*. Madrid, Librería de José González, 1855.
- VINDEL, Francisco. *De la caligrafía a la imprenta 1440-1480. Homenaje a Gutenberg en su V Centenario*. Madrid, [s.n.], (Tall. Tip. Góngora), 1939.

- VIÑAO FRAGO, Antonio, «Alfabetización y primera letras, siglos XVI-XVII». En: *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, ed. Antonio Castillo Gómez, prólogo de Armando Petrucci. Barcelona, Gedisa, 1999 (pp. 39-84)
- VIVENS SANCHIS, Francisco. *Formulario del artesano y ejercicios de redacción. Colección de modelos para rotulos, tarjetas, anuncios*. Valencia, Manuel Alufre. 1900.
- VIVES, J. L. *Tratado del socorro de los pobres*. Brujas, 1525. Valencia, Benito Monfort, 1781 (ed. facs. dig. Google. Books)
- VIVES, J. L. *Pedagogía Pueril. Obras Completas*. 2 Vol. Madrid, M. Aguilar, 1947.
- VIVES, J. L. *Diálogos*. Trad. Por el Dr. Cristóbal Coret y Peris. Valencia, Benito Monfort, 1767.
- VV. AA. *Aproximación a la cultura escrita*. Madrid, Editorial Playor, 1995.
- VV. AA. «Eficiencia de la letra script frente a la letra ligada, en el desarrollo del proceso escritor en estudiantes de primer año básico». *Seminario de investigación para optar al grado de Licenciado en Educación*. Copiapó, Chile, Universidad Santo Tomás, 2012.
- WATSON, Thomas. *A copy book enriched with great variety of the most useful and modish hands. Adorned with a whole alphabet of great letters... by Thomas Watson, and several London writing-masters... the third impression. With improvement of the chancery hands*. London, John Nicholson, 1700.
- WEISE, O. *La escritura y el libro*. Biblioteca de Iniciación Cultural. Barcelona, Editorial Labor, 1925.
- WELCH, Anthony. *Calligraphy in the arts of the Muslim world*. Catálogo de la exposición en la Asia House Gallery en colaboración con la Asia Society de Folkestone, England en 1979. Nueva York, Dawson y Asia Society, 1979.
- WHALLEY, Joyce Irene. *English Handwriting 1540-1853*. Londres, 1969.
- WHALLEY, Joyce Irene. *The Pen's Excellencie Calligraphy of Western Europe and America*. Nueva York y Tunbridge Wells, Inglaterra, Midas Books, 1980.
- WHALLEY, Joyce Irene y KADEN, Vera C. *The universal penman : a survey of western calligraphy from the Roman period to 1980*. Catálogo de la exposición en el Victoria & Albert Museum. Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1980.
- WOLPE, Berthold, OSLEY, A. S. *Scribes and sources : handbook of the chancery hand in the sixteenth century*. Londres, Faber & Faber, 1980.
- WONG, Frederick. *The complete calligrapher*. Nueva York, Watson-Guption, 1980.
- WYSS, Urbanus (d. 1561) *Libellus valde doctus, elegans, & utilis, multa & uaria scribendarum literarum genera complectens*. [colofón : Impssv tigrvri p Vrb. Wys. anno 1549]. [Zurich, 1549].
- XIMÉNEZ, Estevan. *Arte de escribir compuesto pr don Estevan Ximénez, siguiendo el método y buen gusto de D. Francisco Xavier de Santiago Palomares, año de MDCCLXXXIX. Se vende en Madrid, en la Librería de Castillo, frente de S.ⁿ Phelipe el R.* Madrid, Benito Cano, 1789. (ed. facs. dig. Google Books)
- XIRAU, Thomas. *Novísimo método de caligrafía comercial / escrito por D. Thomas Xirau... Director de la Academia Hispano-Francesa*. Barcelona, [¿El autor?], [1912 o post.].
- ZAPF, Hermann. *Calligraphie et typographie de Hermann Zapf*. Catálogo de la exposición en la Bibliothéque Albert I., Bruselas 1962. Introducción de Herman Liebaers. Bruselas, Bibliothéque Royale Albert I^{er}, 1962.

- ZAVALA CENTENERA, Felipe de. *Introducción nueva del arte de escribir, breve, y compendiosa en vía de Diálogo por seis Definiciones entre el Maestro y Discipulo: en el cual trata de los documentos necesarios, que se han de saber aprender fácilmente a escribir*. Madrid, [s.n.] 1634.
- ZEVALLLOS, Blas Antonio de. *Libro historico y moral sobre el origen y excelencias del Nobilísimo Arte de Leer, Escribir, y Contar, y su enseñanza Perfecta Instrucción para educar à la Juentud en virtud, y letras. Santos, y Maestros Insignes, que han exercitado la enseñanza de los primeros Rudimentos*. Por el Maestro Blas Antonio de Zevallos, Hermano de la Venerable Orden Tercera de Penitencia de nuestro Serafico Padre San Francisco. Madrid, Antonio González de Reyes, 1692.



La
Enseñanza
de la Caligrafía
en España a través
de los Artes de Escribir
de los siglos
Xvi al xx,
La Construcción
de un estilo
de Escritura.



vol. II
IMÁGENES



RETRATOS DE
CALÍGRAFOS ESPAÑOLES



fig. 30 Juan de Iciar, (Durango h. 1522)



fig. 31 Ignacio Pérez, (Madrid 1574-1609)



fig. 32 Pedro Madariaga, (Arratia 1537)



fig. 33 Pedro Díaz Morante, (Toledo h. 1575)



fig. 34 Joseph de Casanova (Magallón Zaragoza 1613, Madrid, 1692)



fig. 35 Juan Claudio Aznar de Polanco, (Móstoles, 1673)



fig. 36 Fray Luis de Olod, (Olot, 1716?)



fig. 37 Abate Domingo María de Servidori (Roma 1724, Madrid 1790)



fig. 38 Fco. Xavier Santiago Palomares (Toledo, 1728, Madrid 1793)



fig. 39 Torcuato Torío de la Riva
(Villarurde, Palencia 1759, Madrid 1820)



fig. 40 Francisco de Iturzaeta
(Guetaria, 1788)



fig. 41 Rufo Gordó de Arrufat
(Tarragona, a. 1820)



fig. 42 Antonio Alverá y Delgrás
(Madrid, 1815-1862)



fig. 43 Ramón Stirling



fig. 46 a Vicente Fernández Vallcierno
(Santander 1830, Madrid 1909)



fig. 44 Esteban Paluzie
(Olot, 1806-1873)



fig. 45 Rufino Blanco
(Mantiel, Guadalajara 1861-
Paracuellos del Jarama 1936)



fig. 46 b Placa dedicada a Vallcierno por
sus admiradores en la calle de la Ballesta
de Madrid.

PORTADAS DE
ARTES DE ESCRIBIR



fig. 47 Iciar, 1548



fig. 48 Iciar, 1553



fig. 49 Iciar, 1564



fig. 50 Iciar, 1596

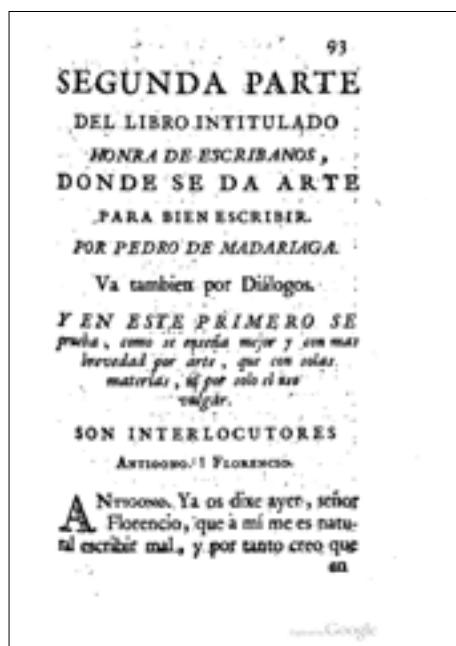


fig. 51 Pedro Madariaga. *Honra de Escriuanos*. Valencia, 1565

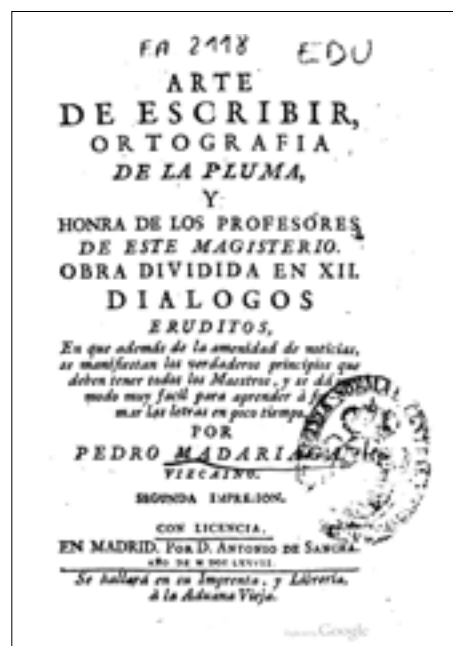


fig. 52 Pedro Madariaga. *Arte de Escribir, Ortografia de la Pluma, y honra de los profesores de este magisterio*. Reimpresión de Antonio de Sancha, Madrid, 1777. [Honra de escribanos... Valencia, 1565]. (Ed. Facs. Dig. Google Books)



fig. 53 Francisco Lucas. 1577



fig. 54 Francisco Lucas. *Arte de escribir*... Madrid, Francisco Sánchez, 1580



fig. 55 Juan de la Cuesta *Libro y Tratado para enseñar leer y escriuir brevemente...* Alcalá, Juan Gracian, 1589.



fig. 56 Francisco Lucas *Arte de escribir...* Madrid, Francisco de Robles, 1608

fig. 57 Ignacio Pérez (1574-1609) *Arte de escribir...* Madrid, Imprenta Real, 1599 (Ed. Facs. Madrid, 1992)





fig. 61 Joseph de Casanova. *Primera parte del Arte de escribir...*
Madrid, Diego Diaz de la Carrara, 1650.
(Ed. facs. dig. Google Books)

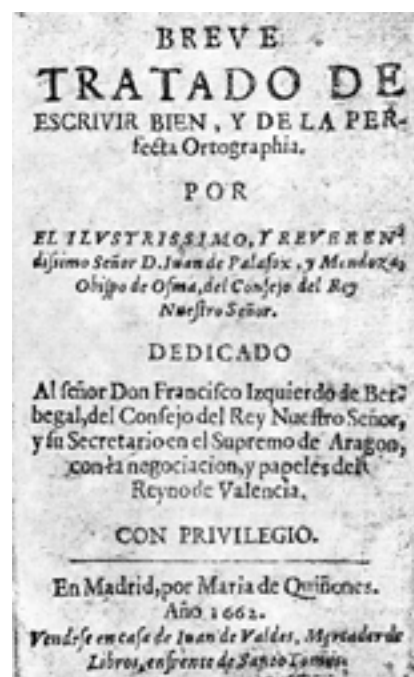


fig. 62 Juan de Palafox y Mendoza *Breve tratado de escribir
bien, y de la perfecta ortographia...*
En Madrid por Maria de Quinones, 1662.



fig. 63 Diego Bueno. *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir, y
contar Principes y señores.* Zaragoza, Domingo Gascón, 1690.
(Ed. facs. dig. Google Books)



fig. 64 Blas Antonio de Zevallos. *Libro histórico y moral...*
Madrid, Antonio Glez. de Reyes, 1692. (Ed. facs. dig. BNE)



fig. 65 H. Lorenzo Ortiz. *El maestro de escribir...*
Venecia. Paolo Baglioni, 1696.



fig. 66 Juan Claudio Aznar de Polanco. *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos y reglas mathematicas...*
Herederos de Manuel Ruiz de Murga, 1719.
(Ed. facs. dig. Google Books)

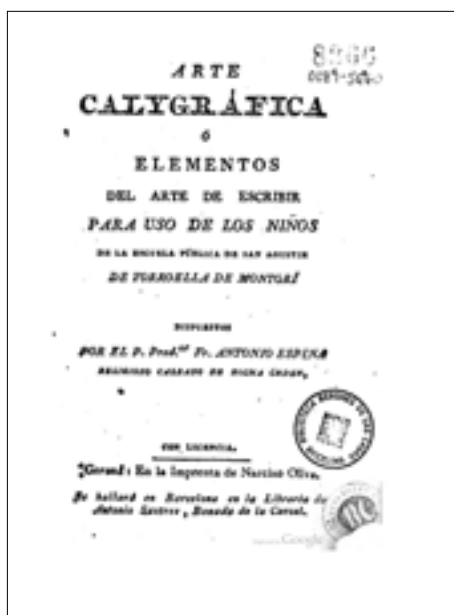


fig. 67 Fr. Antonio. Espina *Arte calygrafica o Elementos del arte de escribir*. Gerona, Imprenta de Narciso Oliva, 1753-1789
(Ed. facs. dig. Google Books)

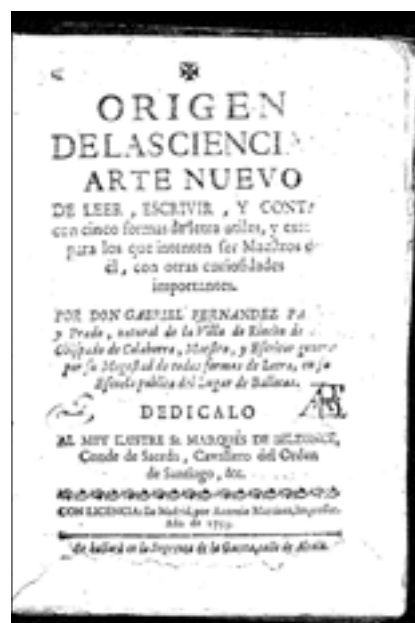


fig. 68 Gabriel Fdez Patiño y Prado. *Origen de las ciencias, arte nuevo de leer, escribir, y contar...* Madrid, Antonio Martínez, 1753.
(Ed. facs. Dig. Google Books).



fig. 69 Fray Luis de Olod *Tratado del origen y arte de escribir bien*. Gerona, Narciso Oliva, 1766. (Ed. facs. Universidad de Barcelona, 1982).

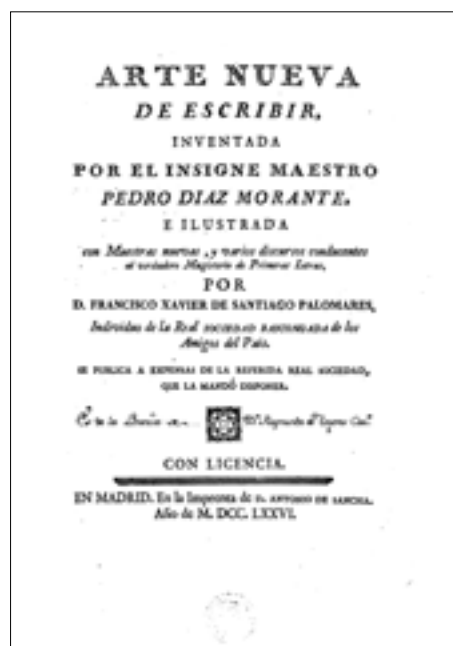


fig. 70 Francisco Xavier Santiago Palomares *Arte nueva de escribir...* Madrid, Antonio de Sancha, 1776.

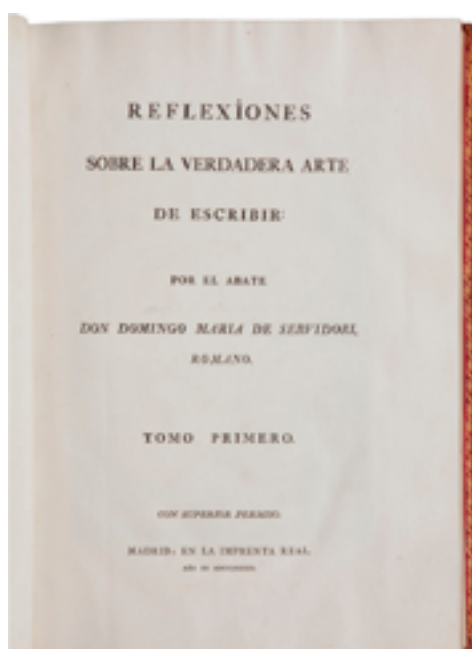


fig. 71 Abate Domingo M^a de Servidori. *Reflexiones sobre la verdadera Arte de escribir*. Madrid, Imprenta Real, 1789.



fig. 72 Estevan Ximénez. *Arte de escribir...* Madrid, Benito Cano, 1789. (Ed. facs. dig. Google Books)



fig 73 Pedro Paredes. *Instrucciones prácticas en el arte de escribir...* Murcia, Imprenta de la Viuda de Felipe Teruel, 1792.
(Ed. facs. dig. Ayuntamiento de Murcia, Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. MECD).



fig 74 José Anduaga y Garimberti. *Arte de escribir por reglas y sin muestras...* Madrid, Imprenta Real, 1781 [s. n.]; 1795
(Ed. facs. dig. Google Books)

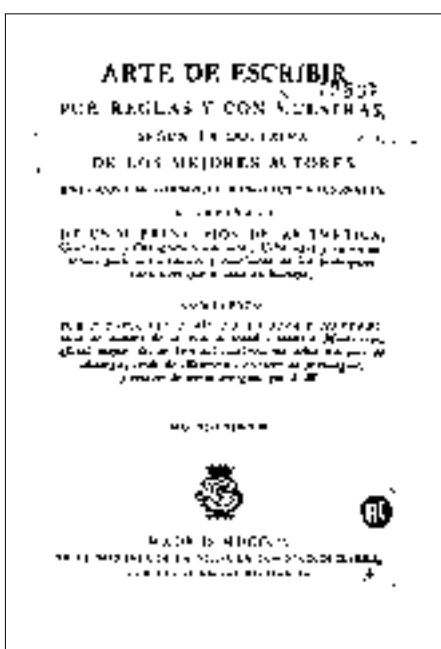


fig 75 Torcuato Torío de la Riva y Herrero.. *Arte de escribir por reglas y con muestras...* Madrid, Imp. de la viuda de Joaquín Ibarra, 1798.
(Ed. facs. dig. Google Books)

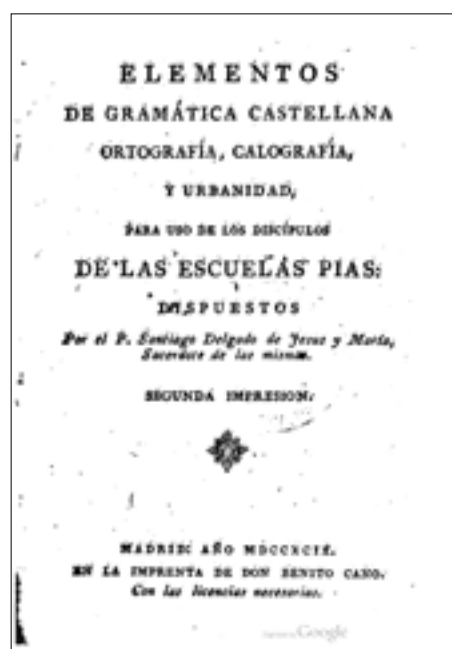


fig 76 P. Santiago Delgado y Herrero De Jesús y María. *Elementos de gramática castellana...* Madrid, Benito Cano. 1799.
(Ed. facs. dig. Google Books)



fig. 77 Francisco Assensio y Mejorada. *Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula...* Madrid, A. Ramírez, 1780.



fig. 78 Torcuato Torío de la Riva y Herrero. *Arte de escribir...* Madrid, Imp. de la viuda de Joaquín Ibarra, 1802. (Segunda edición)



fig. 79 Bruno Gómez. *Gabinete de letras...* (Manuscrito de 200 páginas). Zaragoza, 1816. (ed. facs. parcial, con estudio de Consolación Morales Borrero. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1974)



fig. 80 José Francisco de Iturzaeta, *Arte de escribir la letra bastarda española*. Madrid, Imprenta de Pedro Sanz, 1827. (Ed. facs. dig. Google Books)



fig. 81 P. Juan Bautista Cortés. *Colección de muestras de la letra bastarda española...*
Escuelas Pías en Madrid, [s. n.] 1816.

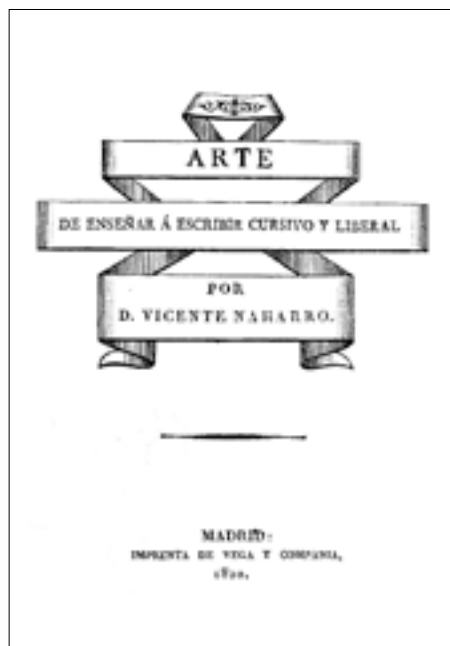


fig. 82 Vicente Naharro. *Arte de enseñar á escribir cursivo y liberal*. Madrid, Imprenta de Vega y Compañía, 1820.
(Ed. facs. Valladolid, Maxtor, 2001)



fig. 83 Manuel Giraldo. *Diferentes caracteres de letra escritos y grabados por Manuel Giraldo*
discípulo de D. José Asensio. Madrid, [s. n.] 1824.

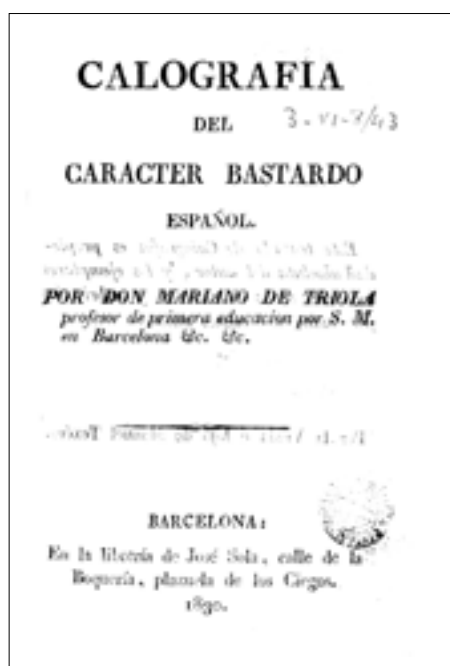


fig. 84 TRIOLA, Mariano de. *Calografía del carácter bastardo español*. Barcelona, Viuda de Manuel Texero, 1830.



fig. 85 Tomás Varela. *Arte de escribir con la mano izquierda acomodado al uso de la derecha*. Madrid, Impr. Eusebio Aguado, 1844 (Ed. facs. Dig. Google Books)



fig. 86 Ricardo Díaz de Rueda. *La escuela de instrucción primaria*, Valladolid Imprenta de Cuesta y Cia., 1849. (Ed. facs. Valladolid, Editorial Maxtor, 2001)



fig. 87 Jose Francisco de Iturzaeta. *Caligrafía para los niños...* Madrid, Imp. Victoriano Hernando, 1851.



fig. 88 Estéban Paluzie y Cantalozella. *Escritura y lenguaje de España en prosa y verso...* Barcelona, [s. n.] 1857. (Ed. facs. dig. Google Books)



fig. 89 José Francisco de Iturzaeta. *Colección general de alfabetos de los caracteres más hermosos de Europa...* Madrid, Imprenta de D. Antonio Mateis, 1833.



fig. 90 Antonio Rodríguez Carrasco, *Colección de muestras de la letra bastarda española*. Madrid, 180?



fig. 91 M. Pujadas. *Album Caligráfico*. Barcelona, Imprenta Elzeviriana y Librería Camí, ¿1888?



fig. 95 Antonio Alverá Delgrás. *Nuevo arte de aprender y enseñar a escribir la letra española*. Madrid, Imprenta de J. Rodríguez, 1863.
(Ed. facs. dig. Google Books)



fig. 96 Antonio Castilla. *Curso completo de caligrafía general...* Madrid, Lit. Pfeiffer, 1864.
(Ed. facs. dig. Google Books)



fig. 97 Eudaldo Canibell y Masbernart. *Album caligráfico universal*. Barcelona, J. Romá, S. C. Editores, 1901.
(Ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1995).



fig. 98 Rufino Blanco y Sánchez. *Arte de la escritura y de la caligrafía*. Madrid, Editorial Perlado, Páez y Cía. 1920.



fig. 99 Vicente Fernández Vallcierge. *Caligrafía Inglesa*. Madrid, J. Palacios [s.f.]



fig. 100 Juan Antonio Jiménez. *Colección de muestras originales para el estudio de la caligrafía de carácter inglés, con arreglo al nuevo método compuesto y escrito por...* Madrid, Gráficas Reunidas S.A.



fig. 101 Eduardo Moro. Sistema Hernando. *Método práctico de escritura inglesa*. Madrid, Librería y casa editorial Hernando [s.f.]



fig. 102 Ramón Stirling. *Curso de Caligrafía Inglesa*. Barcelona, [s. n., s.a.] Imp. de J. Verdaguer, 1844. (Ed. facs. dig. Google Books)



fig. 103 Ramón Stirling. *Bellezas de la Caligrafía*. Barcelona, Imp. de J. Verdaguer, 1844.

fig. 104 José Caballero. *La escritura para todos* (Cuaderno). Madrid, Saturnino Calleja, S.A. [s. f.]



fig. 105 Ángel Vidal Hernández. *Método de escritura de letra redondilla...* [s. l. s. n., s. a.], 192?



fig. 106 Ramón Rosúa. *Tratado práctico de caligrafía general...* Madrid, [s. n.], 1927 (Gráf. Reunidas).





fig. 107 Durany y Bellera. *Manual del pendolista. Letrística, caligrafía, composición decorativa, cisografía*. Barcelona, Cervantina, 1935.



fig. 108 J. Fábregas. *Método de caligrafía de adorno, al alcance de todos*. El Autor. Librería "La Escolar", Barcelona. [s.a.]

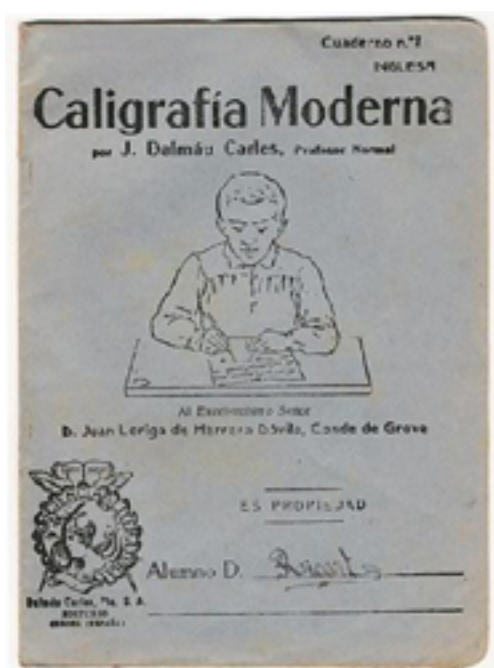


fig. 109 José Dalmau Carles (1857-1928). *Caligrafía moderna*. Ilustrado según los procedimientos pedagógicos del profesor D'Ockain. Gerona, Dalmáu Carles & C^a Editores, S.A. [s. a.]

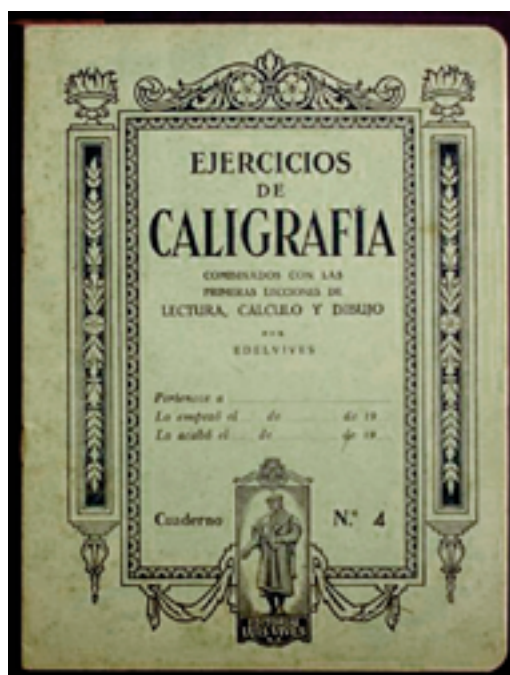


fig. 110 *Ejercicios de caligrafía combinados con las primeras lecciones de lectura, cálculo y dibujo*. Zaragoza, Luis Vives, [s.a.]



fig. 111 Caligrafía didáctica práctica.

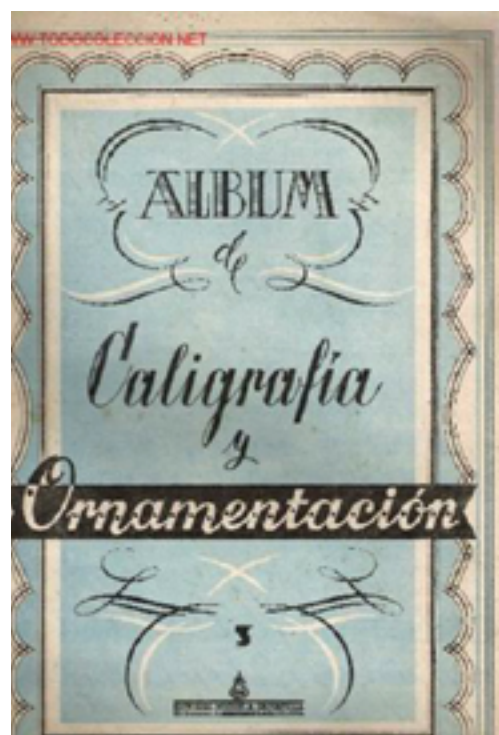


fig. 112 Album de Caligrafía y Ornamentación.
Barcelona, Editorial Miguel A. Salvatella



fig. 113 Método rápido de escritura vertical. Cuaderno 5º Barcelona, Editorial Miguel A. Salvatella.



fig. 114 Escritura vertical. 03. Rubio Valencia, Ediciones Técnicas Rubio. 1963



fig. 115 Cuaderno de caligrafía... Colección Sembrador. La Escuela Nueva. Ediciones Escolares, 196?



fig. 116 Ángel Rodríguez Álvarez *Rayas. Tercera Parte*. Plasencia, Editorial Sánchez Rodrigo, 1961



fig. 117 Antonio Palau Fernández *Cuaderno de escritura Alondra*. León, Everest, 1973



fig. 118 Cuadernos de escritura vertical. Valencia, Ediciones Técnicas Rubio, 1963.

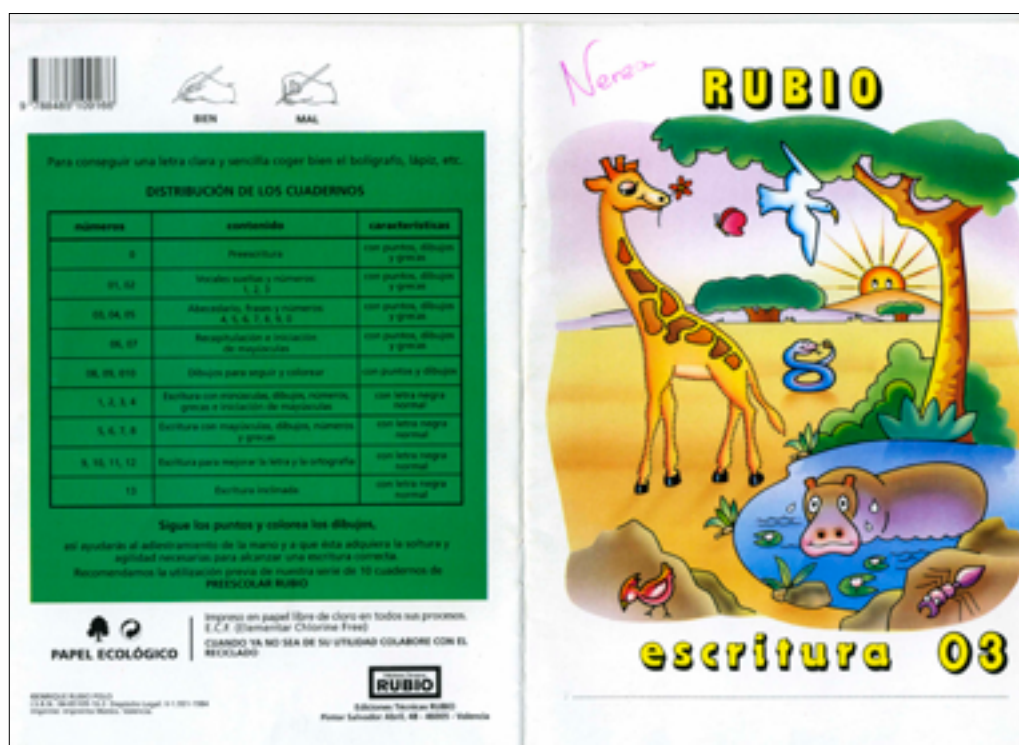
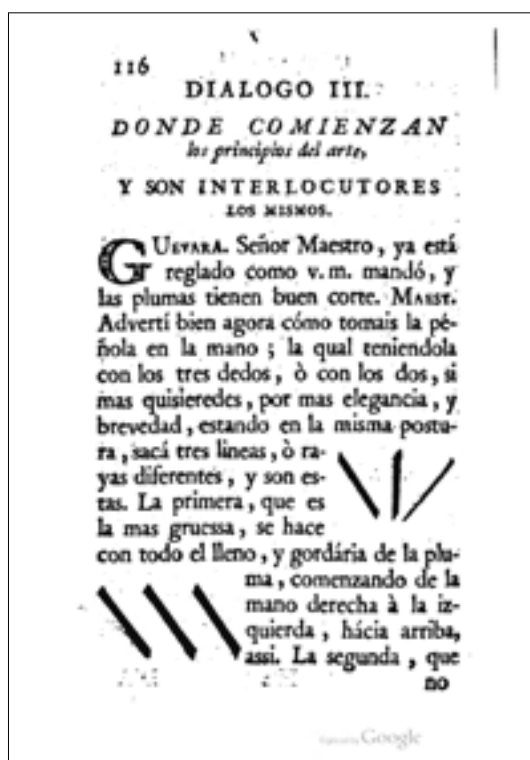


fig. 119 Escritura 03. Método de escritura script. Valencia, Ediciones Técnicas Rubio, 1984.

GEOMETRÍA
DE LA ESCRITURA



Las figuras y tratos de la dicha pluma son estos
 El primero este que es el quadro.
 El segundo este que es linea o colúa o medio
 El tercero este que es el corte o fefgo de
 la pluma

Segunda parte.



fig. 120 a y b Juan de la Cuesta, 1589



fig. 121 Pedro Madariaga, 1565



Tempos o efectos *de la Pluma.*

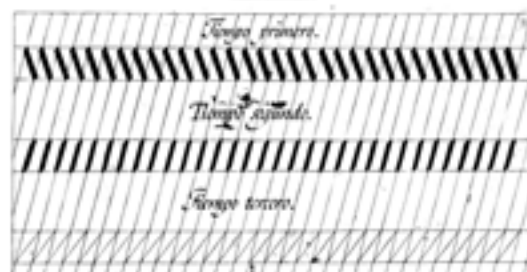


fig. 122 Estevan Ximénez, 1789

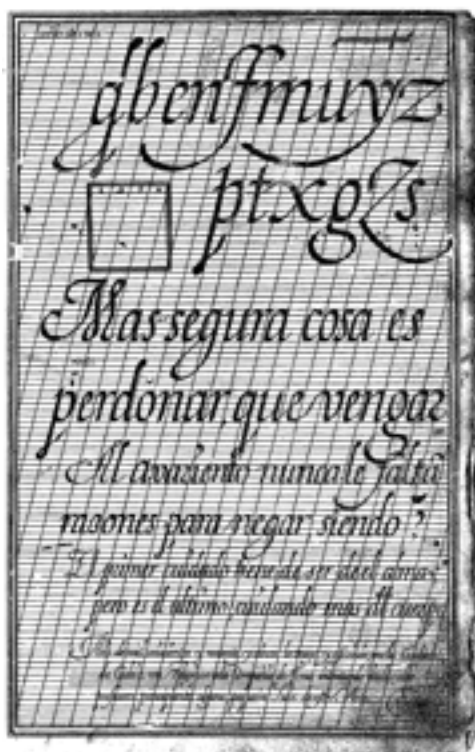


fig. 123 H. Lorenzo Ortiz, 1696

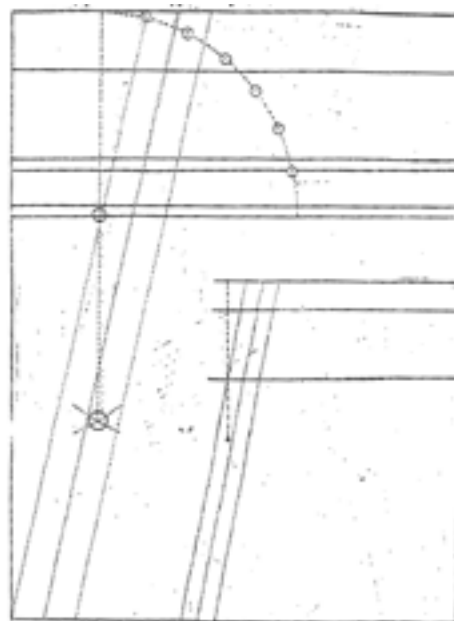


fig. 124 Gabriel Fdez. Patiño, 1753



fig. 125 Santiago Palomares, 1776

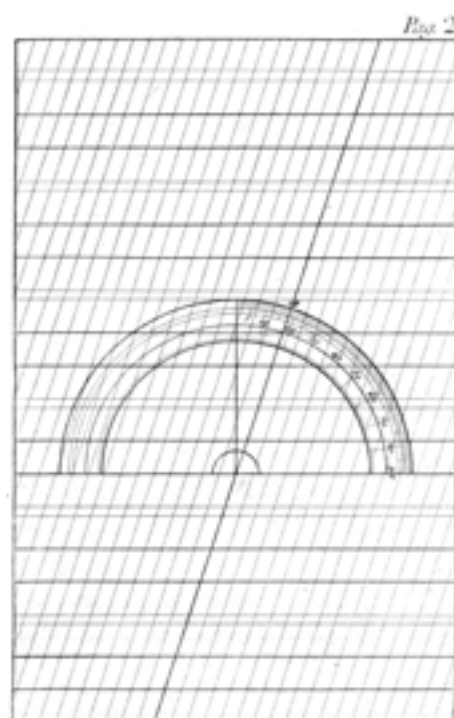


fig. 126 Joseph de Anduaga, 1781

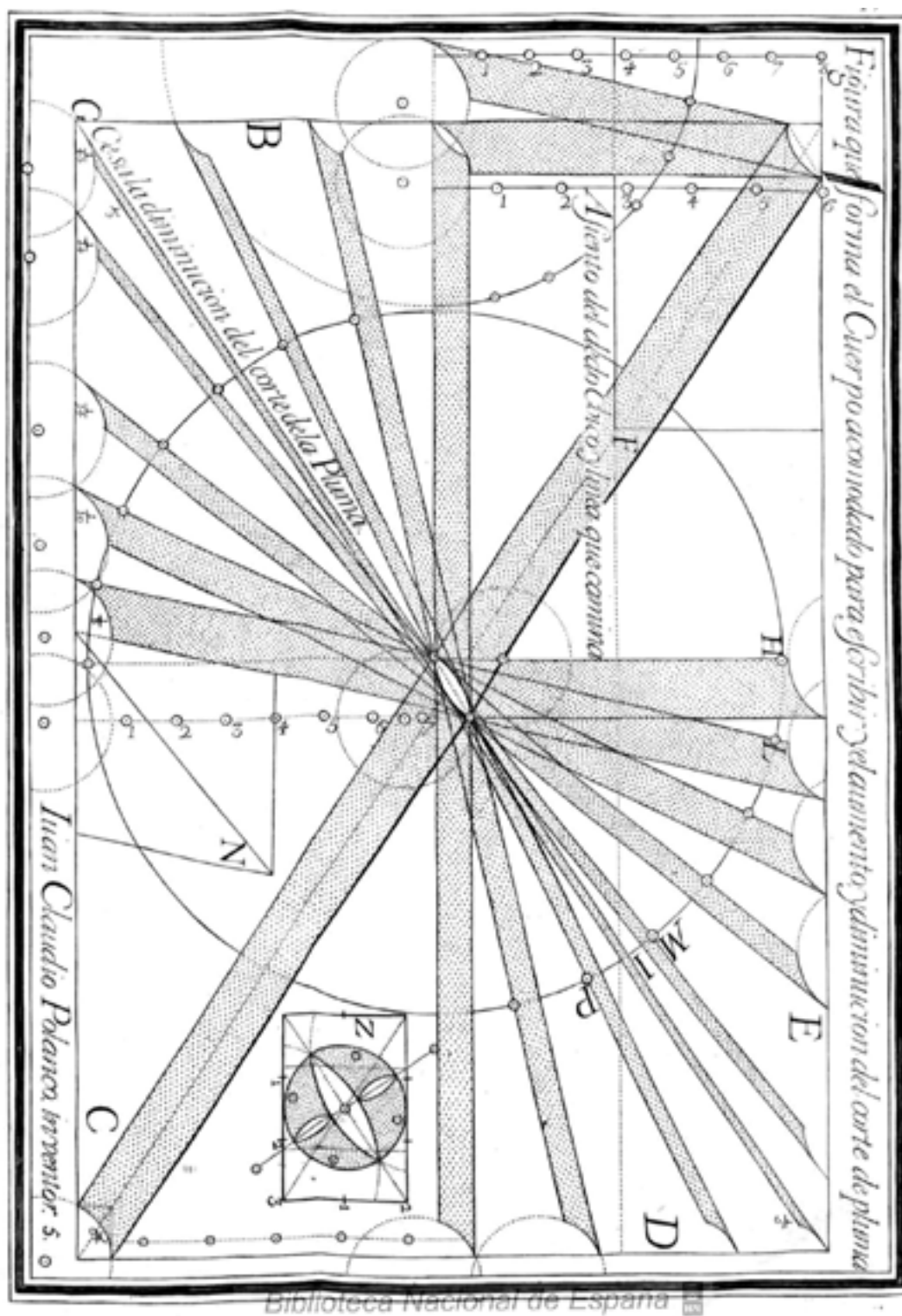


fig. 127 Aznar de Polacos, 1719 Esquema geométrico de ángulos de la escritura.

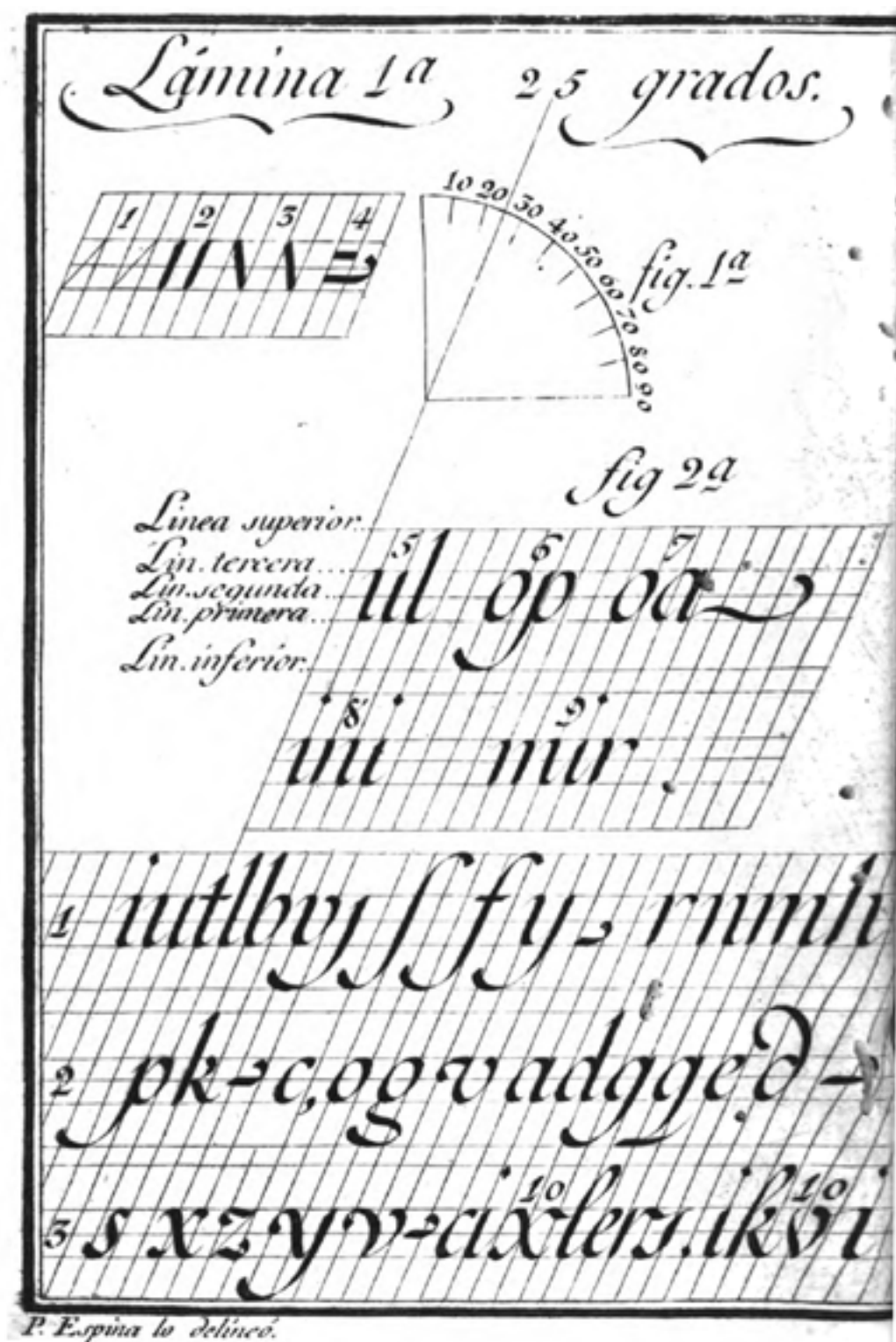


fig. 129 Fr. Antonio Espina, 1795

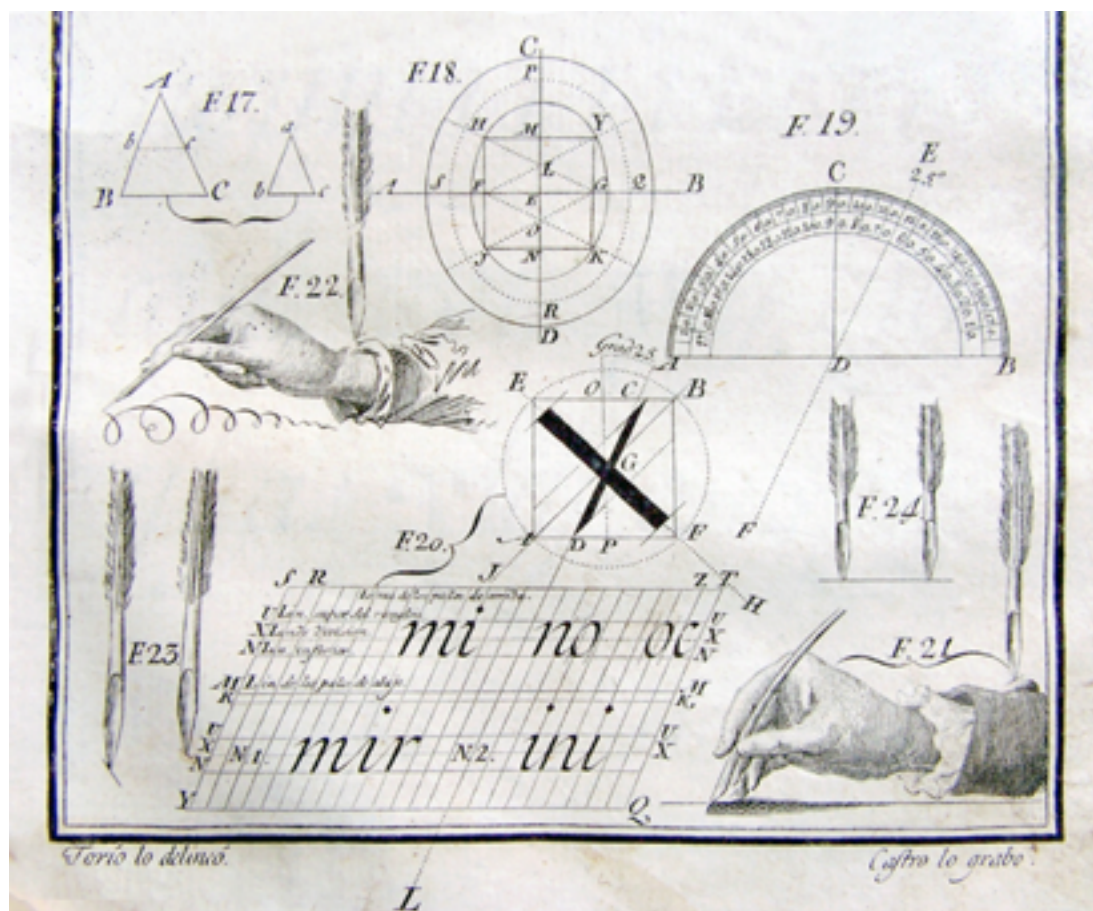


fig. 130 Torío de la Riva, 1798

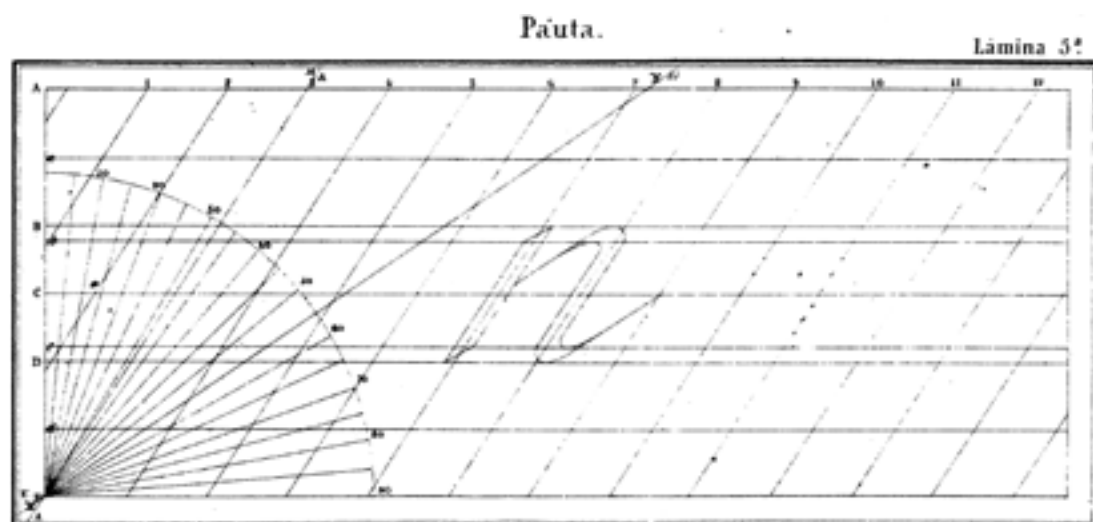


fig. 131 Alverá Delgrás, 1863



fig. 132 Fray Luis de Olod, 1766

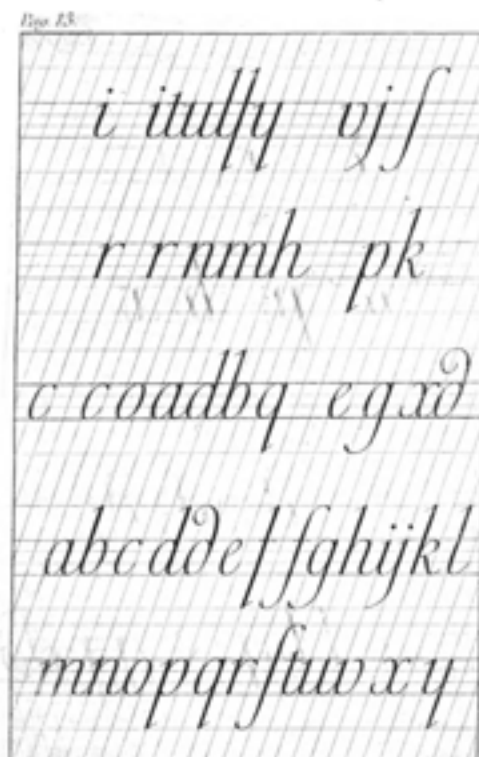


fig. 133 Joseph de Anduaga, 1781

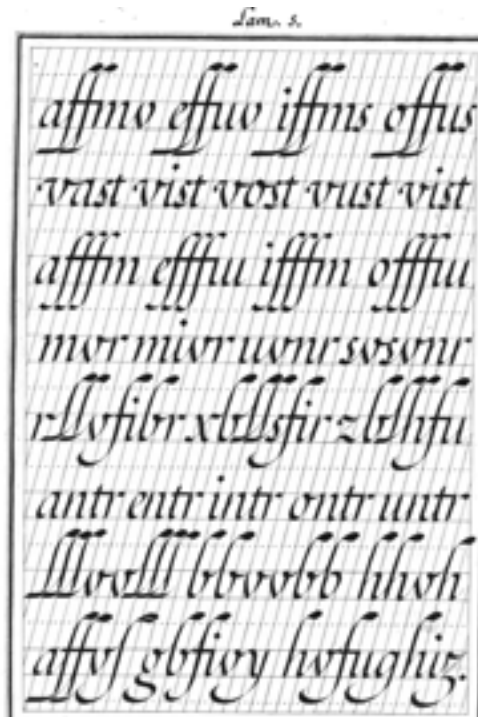
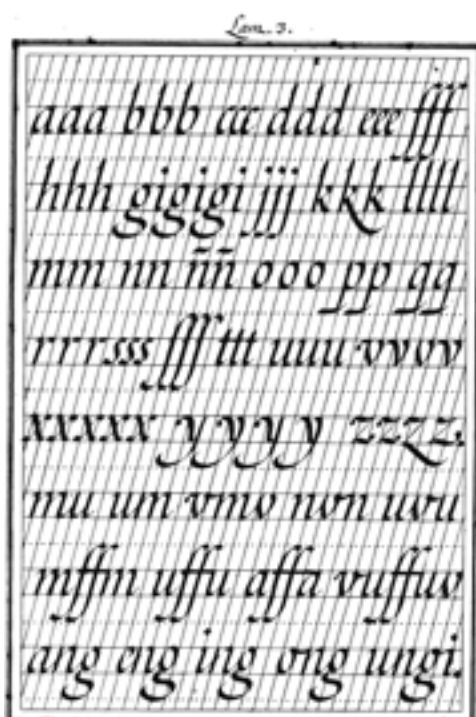


fig. 134 a y b Estevan Ximénez, 1789

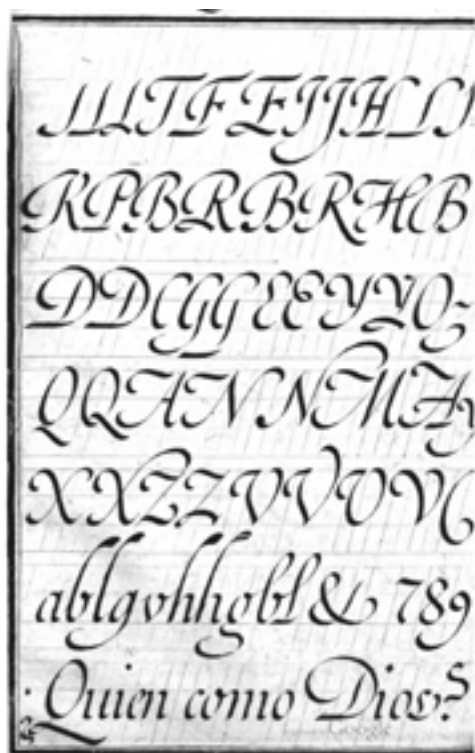


fig. 135 P. Santiago Delgado, 1799

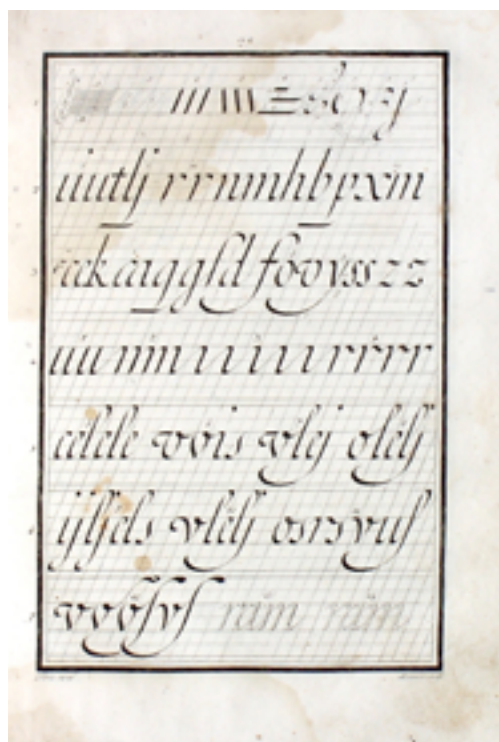


fig. 136 Torío de la Riva, 1798



fig. 137 Torío de la Riva, 1798

MUESTRAS DE
ESCRITURA
BASTARDA

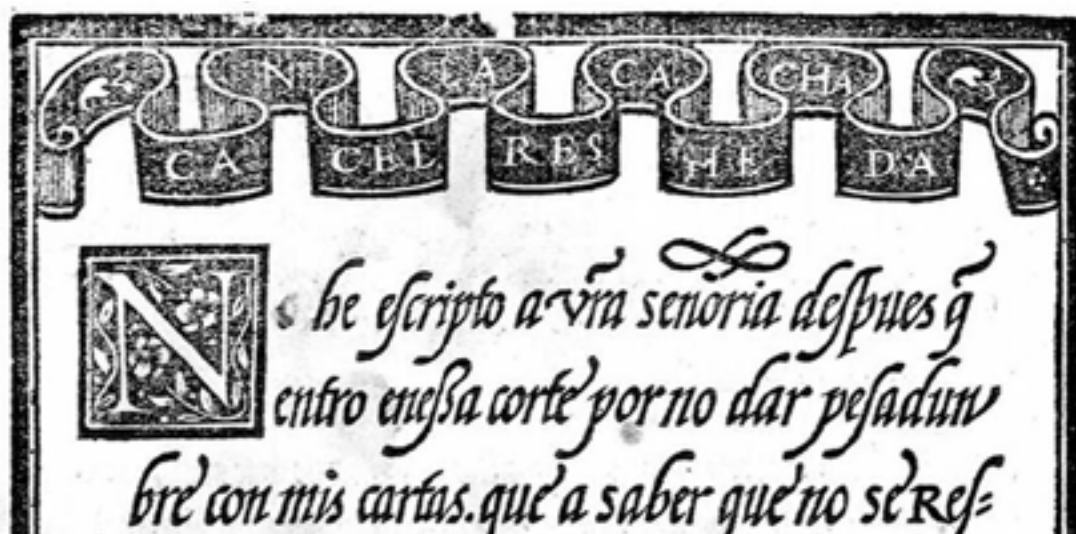


fig. 138 Cancilleresca echada de Juan de Iciar, 1553

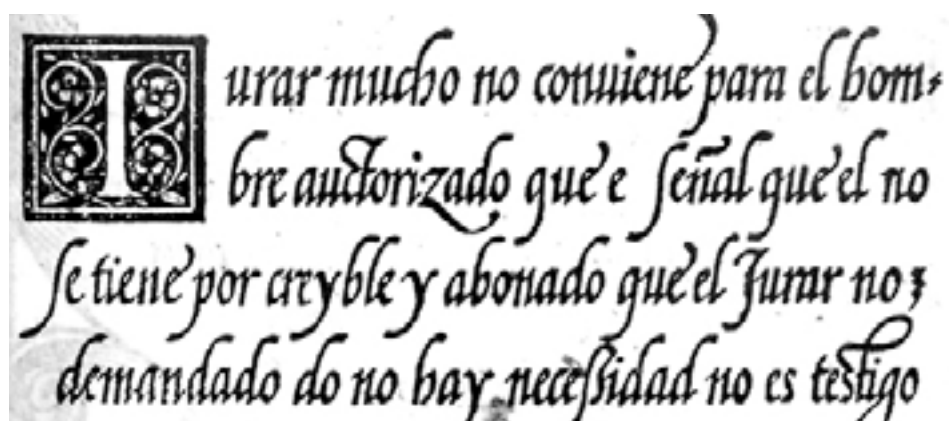


fig. 139 Cancilleresca llana de Juan de Iciar, 1553

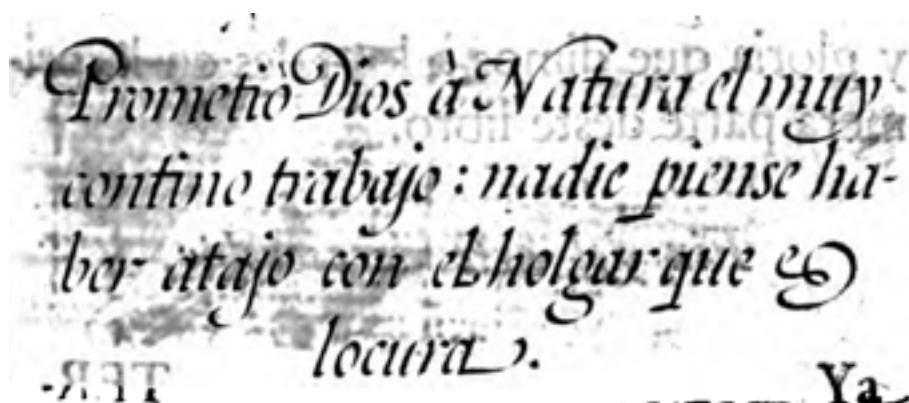


fig. 140 Bastarda Pedro Madariaga, 1565



fig. 141 Cancelleresca bastarda de Juan de Iciar, Lámina del fol. Cv del *Libro Subtilissimo...*, Sevilla Alonso de Barrera, 1596.

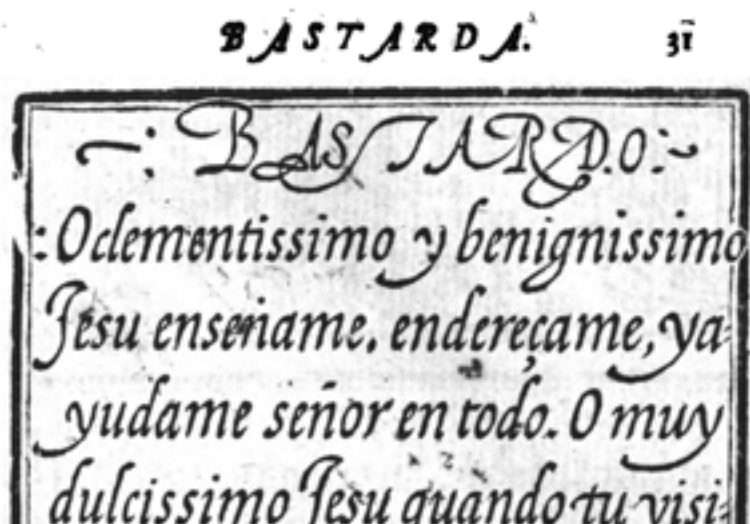
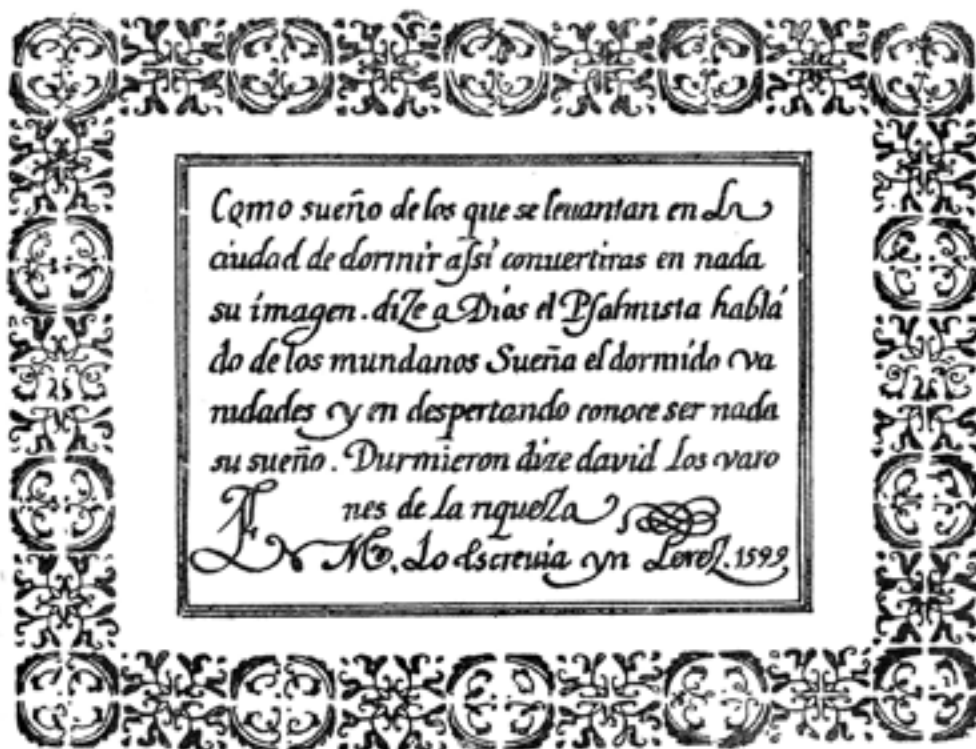


fig. 142 a y b Bastardas de Francisco Lucas, 1570



Letra Baltarda.

20



fig. 143 a y b Ignacio Pérez, 1599

Medianilla Bastarda

Notoria cosa es que vno de los
mayores impenimientos que el

Alcaldes de su Magestad por el procu-
rador del Illustrissimo de Toledo y
así fue acordado y mandado que

fig. 144 a y b Juan de la Cuesta, 1589

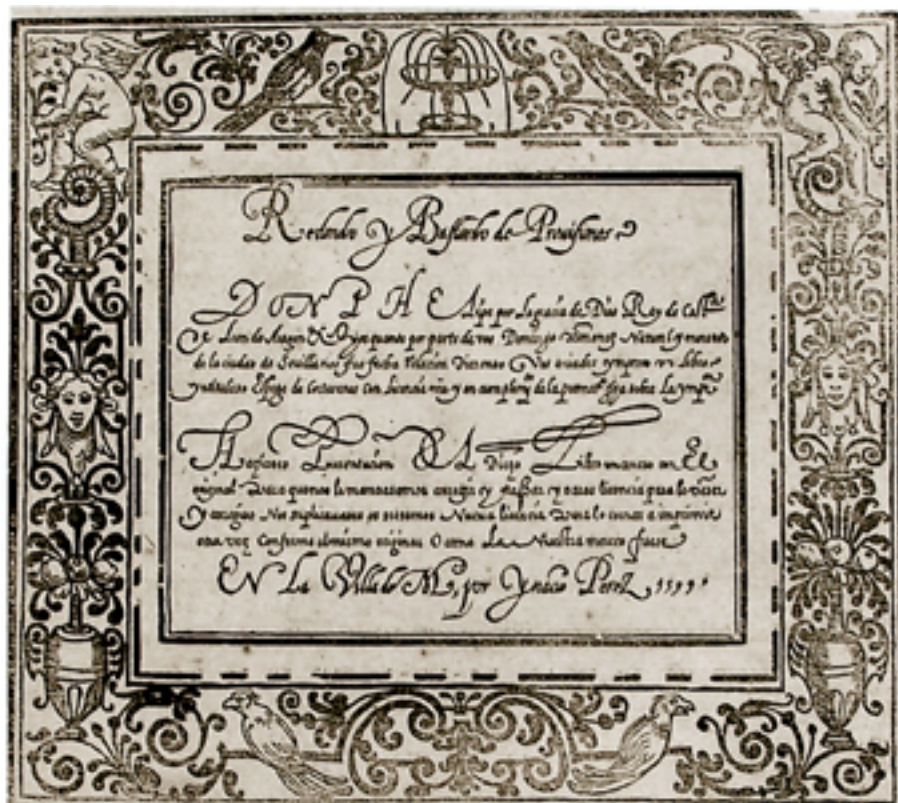
AD Vierte que no afrenta quien
hace injuria, o quien injuria dice: solo te
injuria la opinion violenta, y engañada,
que tienes de las cosas que tu ciega opinion
haze afrentosas: segun esto las veces que
qualquiera te irrita

Por un Religioso De la Comp. de Ss

fig. 145 H. Lorenzo Ortiz, 1696

el Maestro Blas Antonio de Ceuallos me escriuia Junto el
Real Conbento de nuestra señora dela merced en sena el Arte
de leer, escriuir, y contar recieve pupilos y con certados el que por.

fig. 146 Blas Antonio de Zevallos, 1692



Hombre miserable, conside²²
ra continuamente que vas
camínando a la sepultura, y
que la muerte es vigilante;
mira que a muchos les quitò
repentinamente la vida
no te fies en mañana, haß
penitencia juntando lagrí-
mas con arrepentimiento
verdadero de tus pecados

Casanova

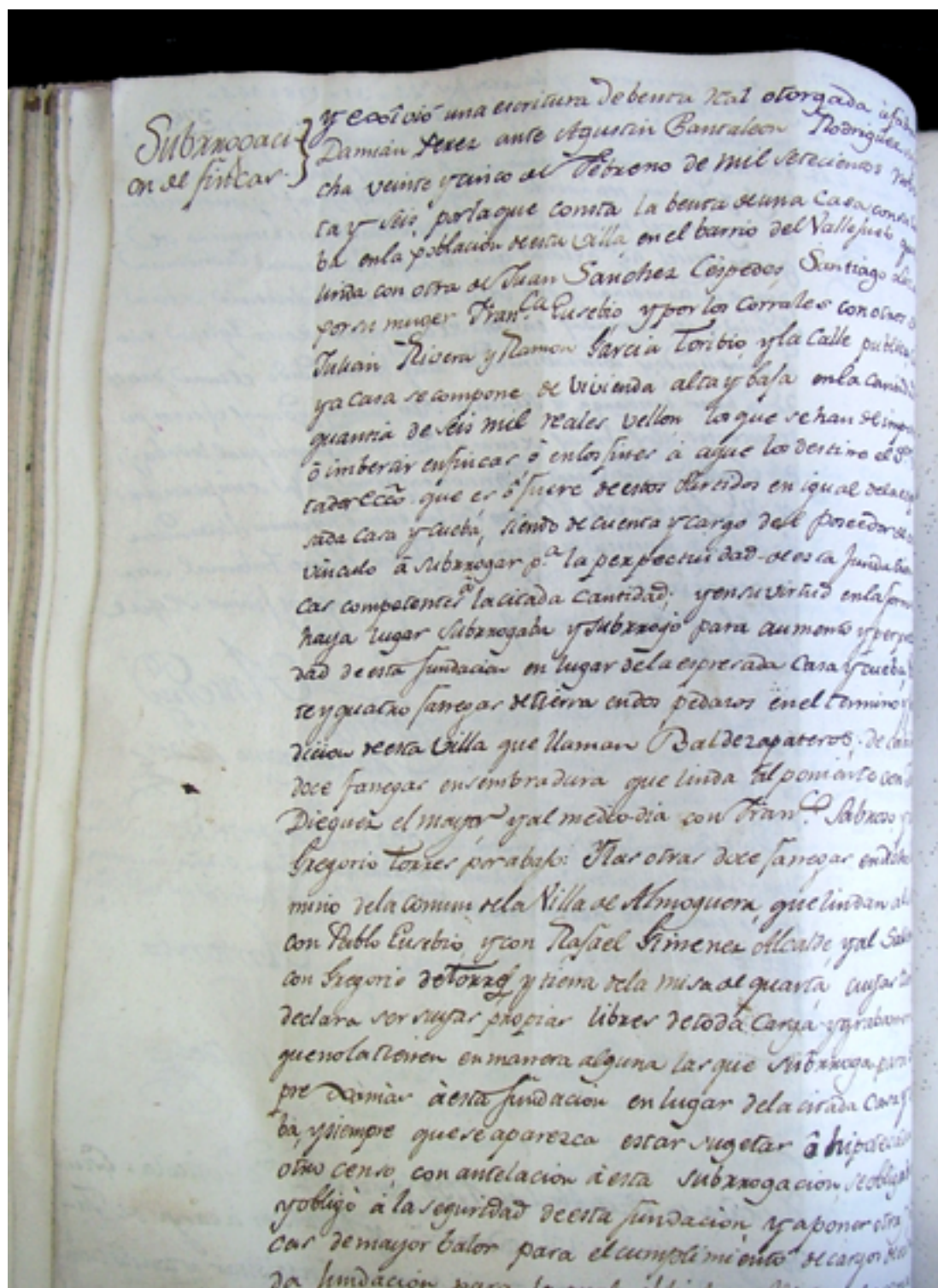


fig. 149 Escritura bastarda moderna del s. XVIII.

Escritura de venta perteneciente a un libro de memorias de un municipio de la provincia de Guadalajara.

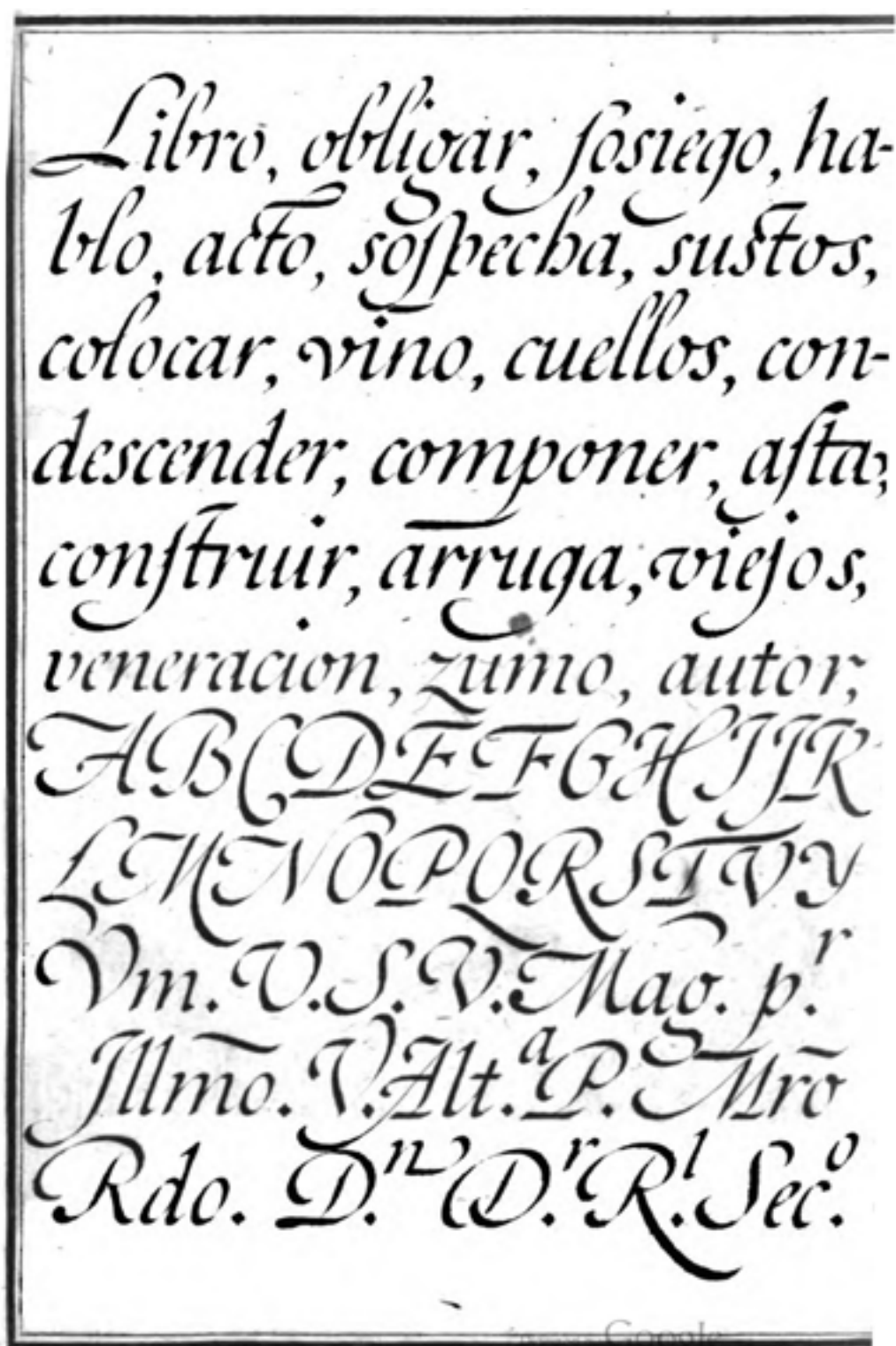


fig. 150 Bastarda magistral, Santiago Delgado, 1799

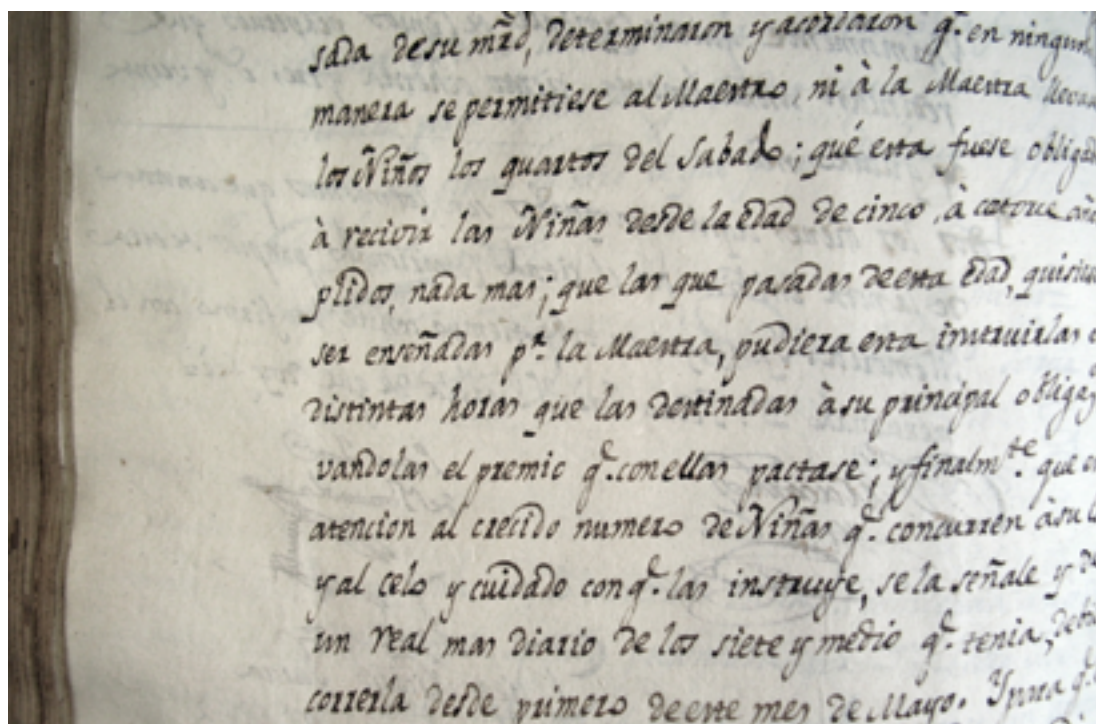


fig. 151 Bastarda del s. XVIII

Ortologia enseña à conocer las Letras por su figura, y à pronunciarlas, quando se habla, ò se lee, dando à cada una de ellas su potestad y legitimo valor. Depende de ella la Ortografia, porque si se escribe mal, no puede pronunciarse bien; ni menos se puede escribir como se debe, si no se pronuncia con propiedad. Ortologia no es otra cosa que buena forma de boca y de lengua para pronunciar las Letras, syllabas, palabras, periodos, discursos, ò varios razonamientos.

Calografia enseña à dibuxar, delinear, ò sea escribir con ayre gallardía y perfeccion las letras grandes y pequeñas de nuestro abecedario, siguiendo el carácter y buen gusto de los famosos pendolistas, de

fig. 152 Bastarda magistral, Palomares, 1776

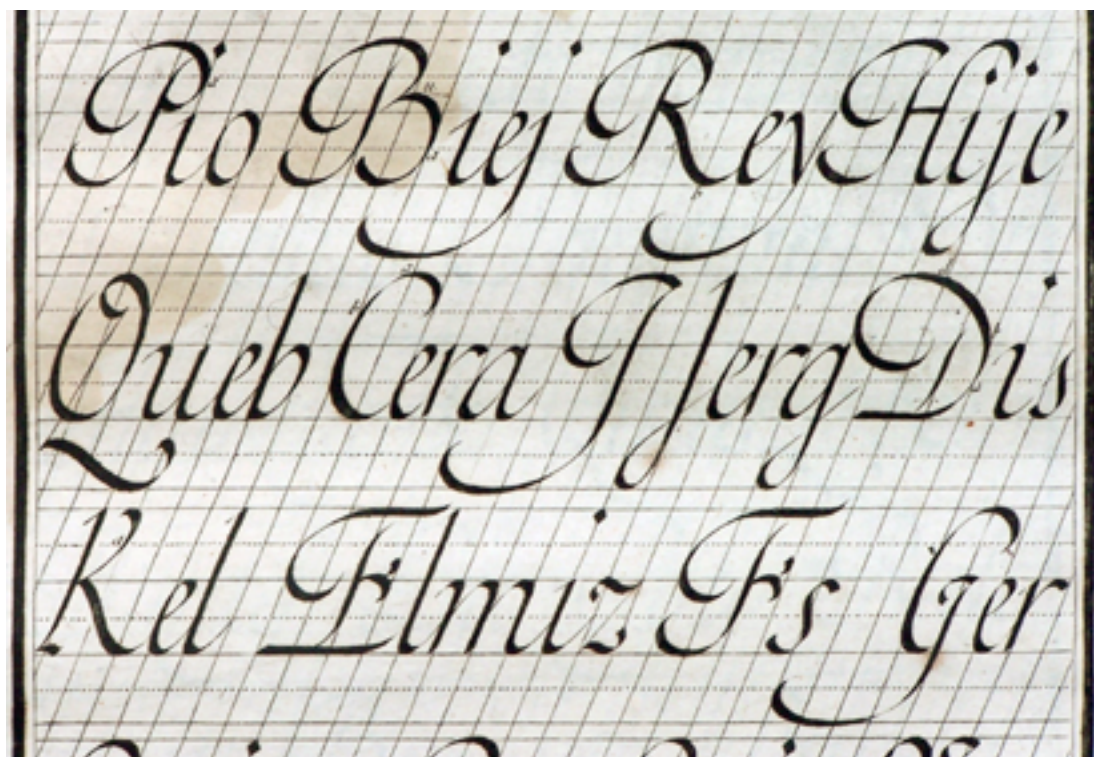
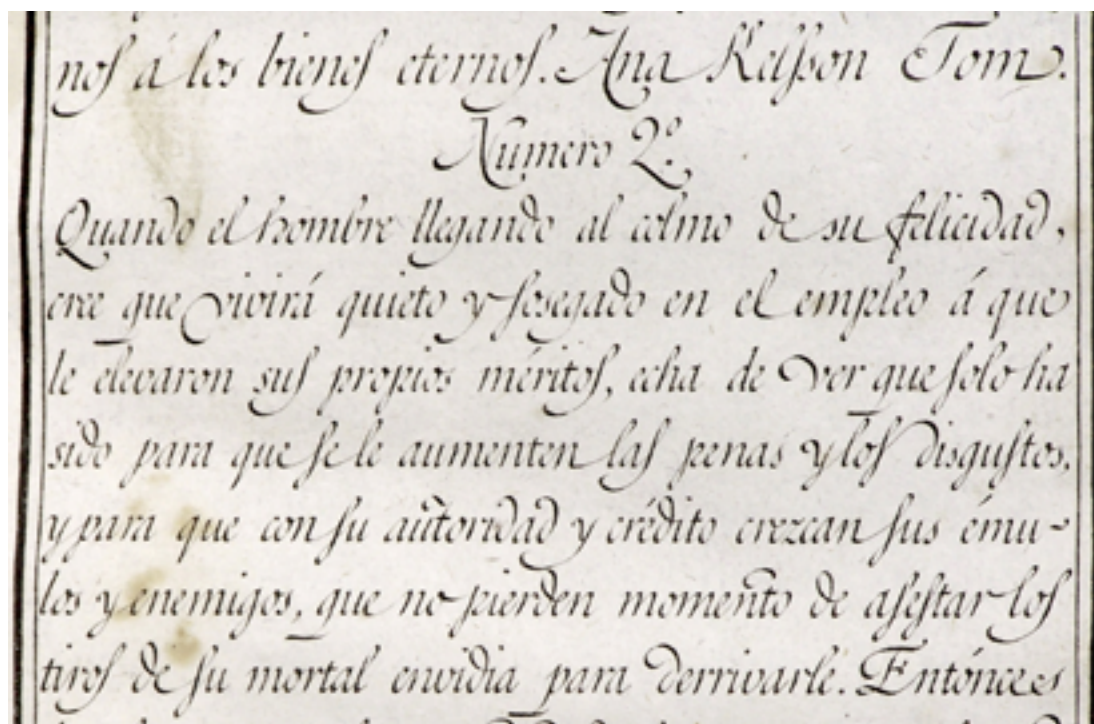


fig. 153 a y b Torío de la Riva, 1798

*Por él se adquiere muy fácil el importan-
te comercio de las gentes, separadas del
uno al otro Emisferio. Con él solo co-
munican, quantos en el Universo resi-*

fig. 154 Vicente Naharro, 1820

4.
*Los actos principales de la caridad son: la generosidad, la clemencia,
la compasión, la tolerancia, la indulgencia, la urbanidad; estos los re-
comienda la filosofía; mas el Evangelio comprende y enseña ademas
de estos, otros muchos infinitamente mas nobles y meritorios, en las
breves y cristianas máximas que hemos apuntado con el nombre de
obras de misericordia. A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S.*

Ant. Rodríguez Carrasco escribió y grabó

fig. 155 a y b Dos muestras de escritura española de Antonio Rodríguez Carrasco, 1857 (arriba y abajo)

*Ateia. Béjar. Cádiz. Chelva. Daroca. E.
Fraga. Gerona. Huesca. Irún. Jaén. León.
Lleida. Mora. Nájera. Osma. Palma.*

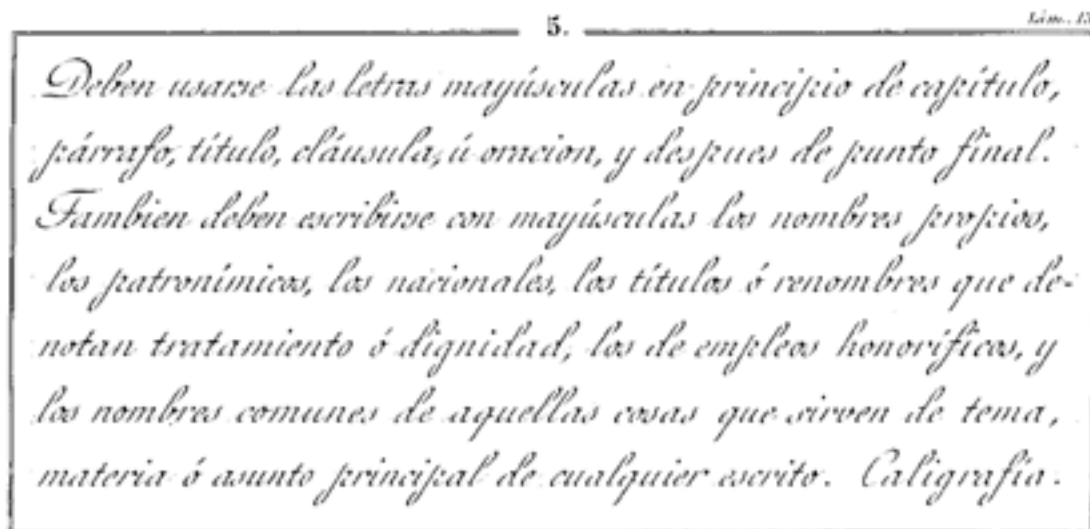


fig. 156 Escritura española de José Reinoso, 1878

Lámina 25.

LETRA ESPAÑOLA

Ejercicio combinado.



Rosúa escrito.

Reproducción directa del original por el procedimiento del fotograbado.

Método y propiedad de Rosúa.

fig. 157 Escritura española de R. Rosúa

De noche todos los gatos son pardos.
 La hambre echa al lobo del monte.
 Juego de manos, juego de villanos.
 Vemos la paja en el ojo ageno, y no la viga de
 lagar en el nuestro. Bienes mal adquiridos a nadie
 han enriquecido. No hay mal que por bien no venga.
 Mas vale un toma, que dos te daré. Quien calla, otorga.

fig. 158 Escritura española de Raynolt, h. 1870

No alabes al hombre por su bello aspecto,
 ni desprecies a alguno por lo que parece.

fig. 159 Escritura española de Eudaldo Canibell, 1901

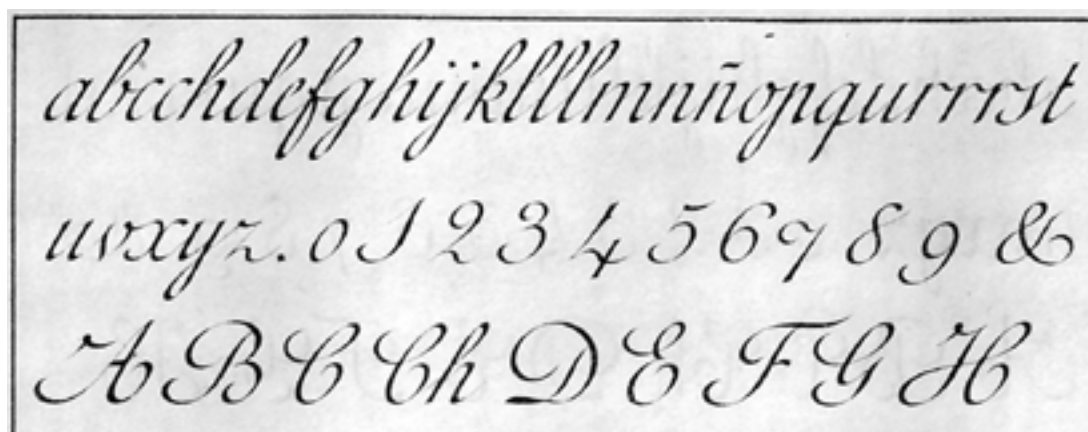


fig. 160 Escritura española de Rufino Blanco, 1902

REDONDAS Y
PSEUDO-REDONDAS

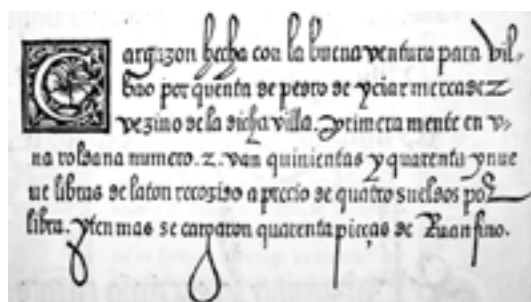


fig. 161 Iciar, letra castellana de mercaderes, 1553

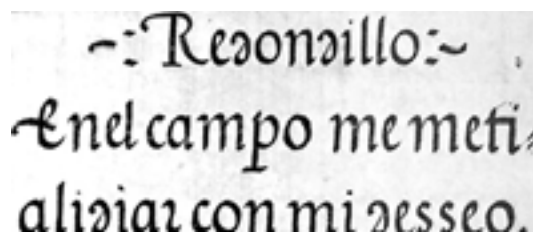


fig. 162 Lucas, redondillo, 1570

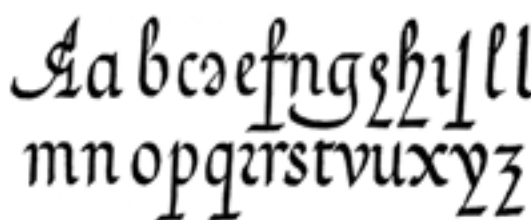


fig. 163 Redonda de Ignacio Pérez, 1599

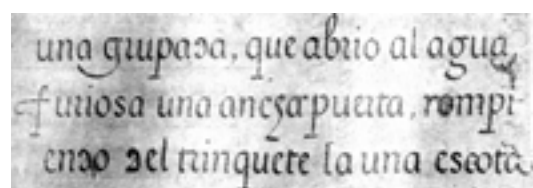


fig. 164 Redonda de Sarabia, s. XVI

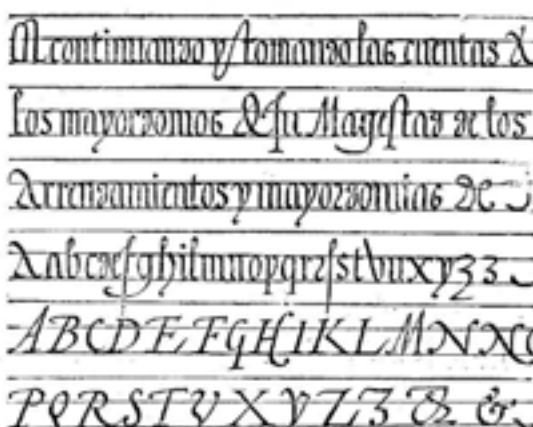
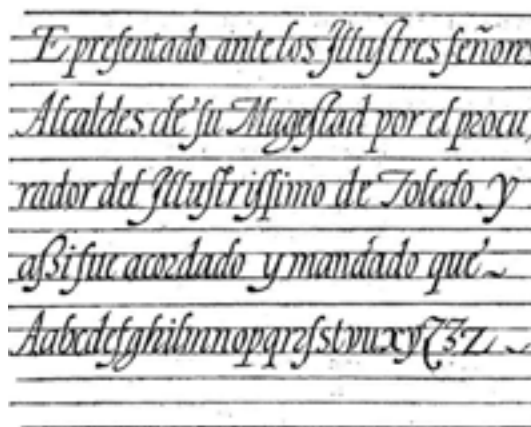


fig. 165 Redonda de de la Cuesta, 1589 (derecha)

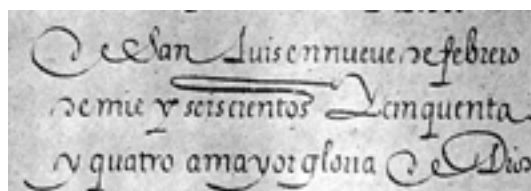


fig. 166 Redonda de García de Moya, s. XVII

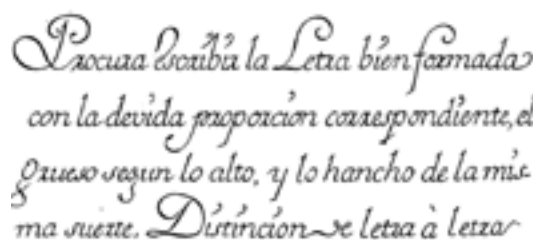


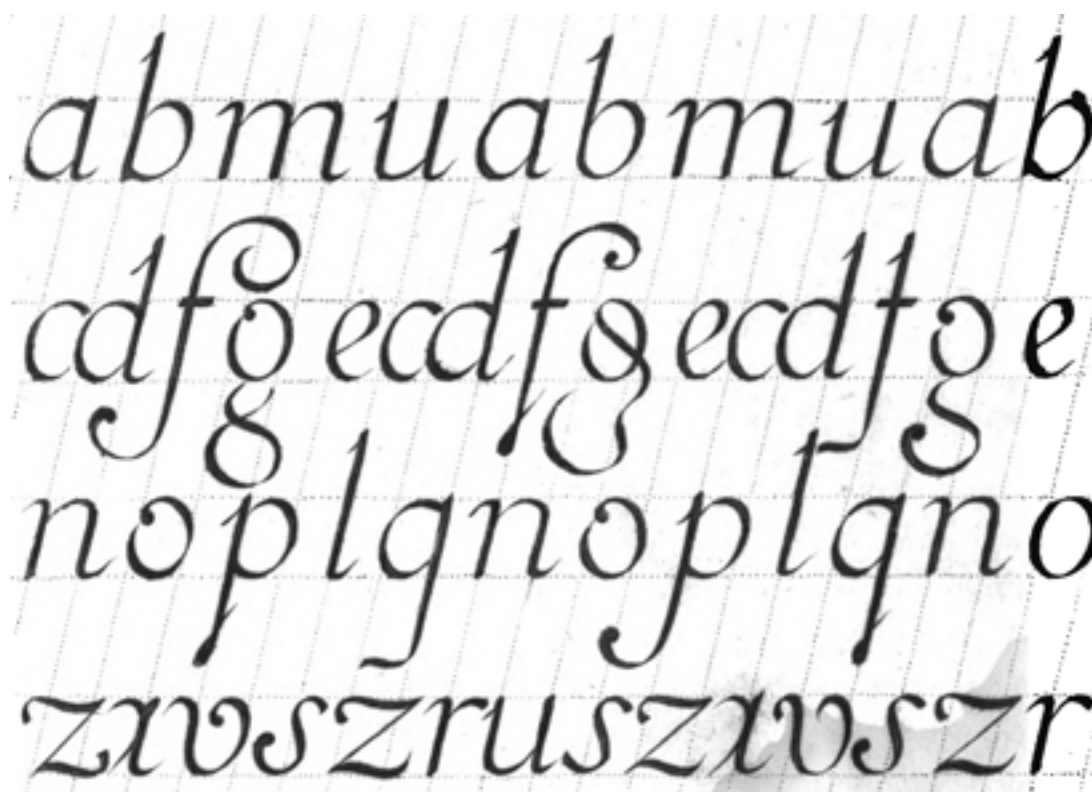
fig. 167 Pseudo-redonda, Patiño, 1784



fig. 168 Pseudorredonda de Pedro Paredes, 1792. (Arriba)

fig. 169 y de Luis de Olod, 1766 (Abajo)

Observensé los deficientes sistemas de enlace y espaciado entre caracteres.



7 Julio El 1773 por el Señor Doctor
 invitado, y halló vez a cargo de D.ⁿ Juan
 o, y p.^a fallecim.^{to} de D.ⁿ Pedro Lopez
 quien compareció a visitar y por
 Ric.^o Escudero Pro Cura Económico
 eng.^{to} a Unán hasta fin 1772.
 as p.^a lo respectivo al acto. l.^o poseedor
 e cum.^{to} hasta fin el mismo año,
 te al difunto faltan por enta
 los fol. 34. y 87. once Bullas...

figs. 170 y 171 Escrituras 'pseudoredondas' del s. XVIII

Quinto
 D.ⁿ y muy S.ⁿ m.^o. A martes 21 de
 Febrero de este presente año de 1758 va-
 lió en la Gazeta un libro nuevo intitula-
 do: Historia del famoso Predicador
fr. Gerundio de Campazas alias Lotés.
 El praxep que promete su Título excitó
 m.^o deseo para dedicarme a su lección.
 embié luego por el, y todo el tiempo que
 me permitieron varias ocupaciones...

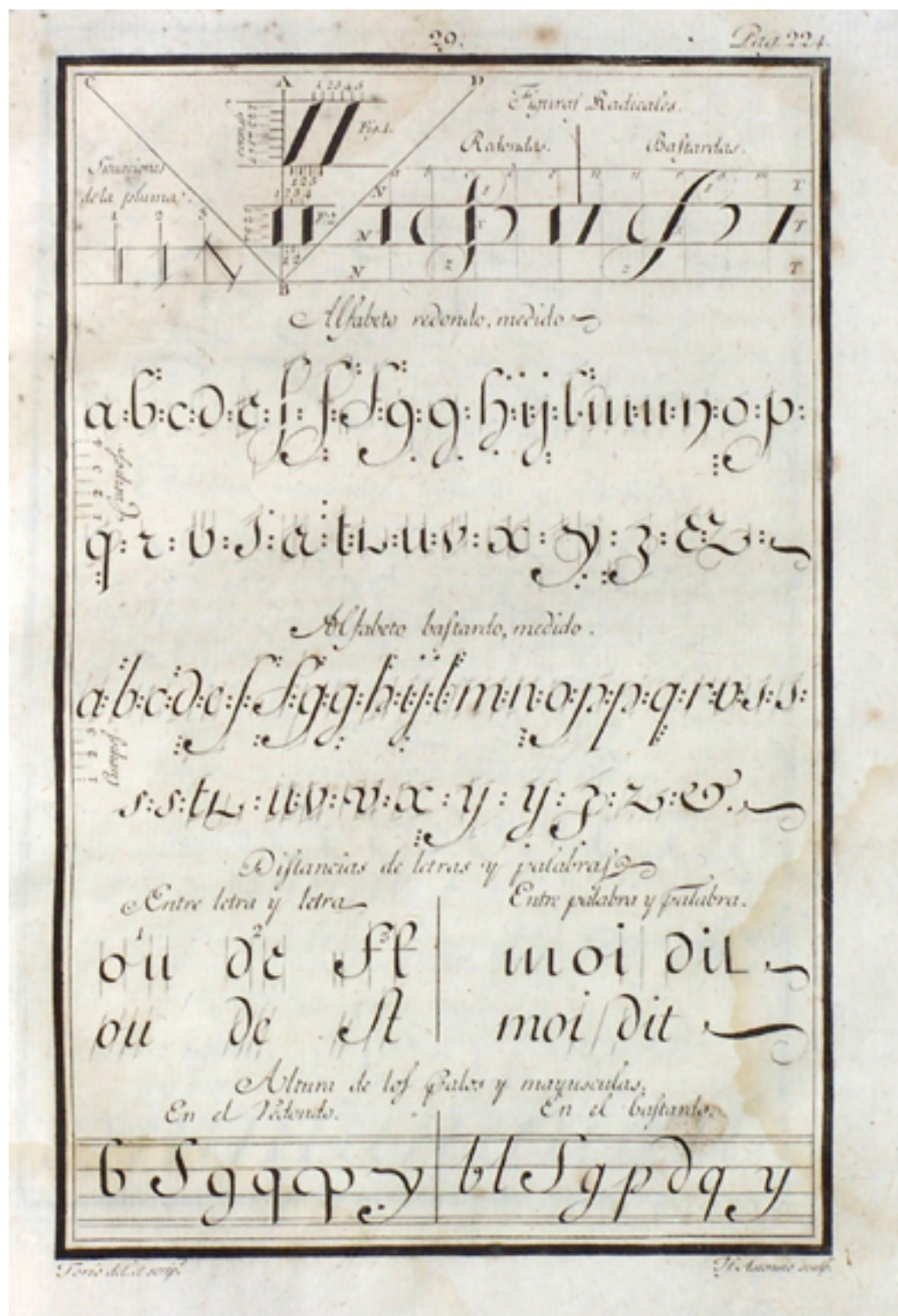


fig. 172 Torio, redondilla

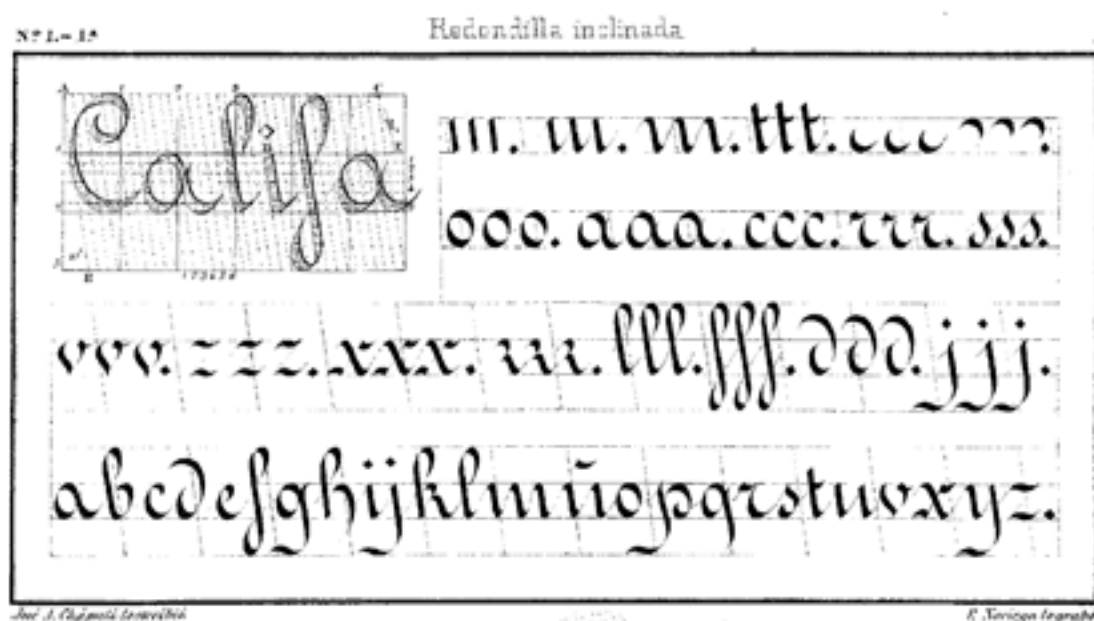


fig. 173 José Antonio Chápoli, *redondilla inclinada* (hacia atrás) 1880

Quir contento con poco es vivir rico. Imita el bien
 A B C D E F G H I J K L M N O

fig. 174 Vallicierno, *redondilla* 189-

Diogenes vió a un ignorante sentado
 sobre una piedra, y exclamó: « He ahí

fig. 175 Vidal, *redondilla*

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 A B C D E F G H I J K L M N O

fig. 176 José Caballero, *redondilla*.

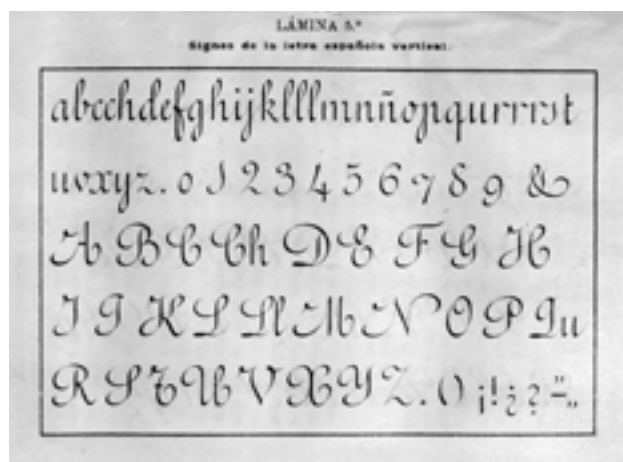


fig. 177 a y b Escritura vertical modulada de Rufino Blanco



fig. 178 Carácter vertical americano

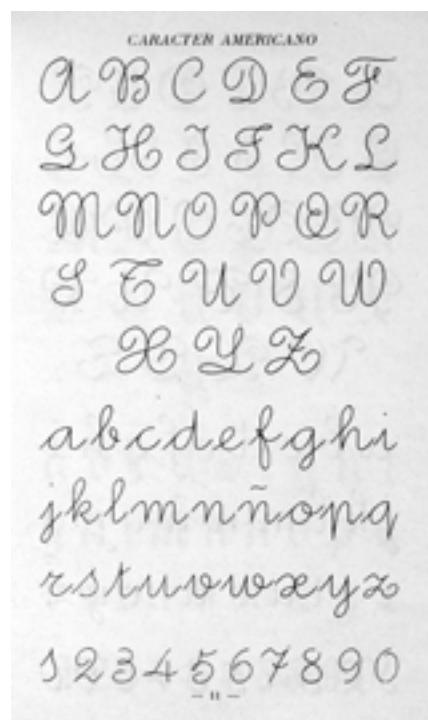


fig. 179 Escritura vertical modulada Norma. Nuevo Silabario Ilustrado



fig. 180 Escritura vertical del cuaderno Alondra

MUESTRAS AUTÓGRAFAS
DE LITERATOS¹ E
ILUSTRES ESPAÑOLES
DE LOS SIGLOS XVI AL XX

¹ Las imágenes de los literatos están tomadas de la exposición celebrada entre 1995-96 en la Biblioteca Nacional de Madrid: «Memoria de la escritura. Del poema de Mío Cid a Rafael Alberti»



fig. 181 Letra cancelleresca s. XVI
Felipe II
(Valladolid, 1527-El Escorial, 1598)

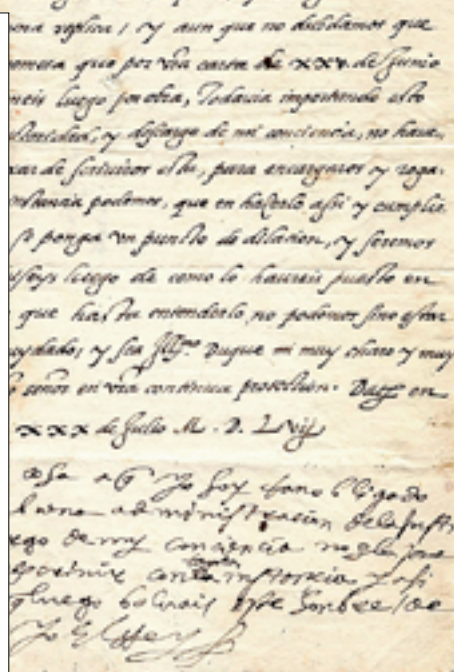
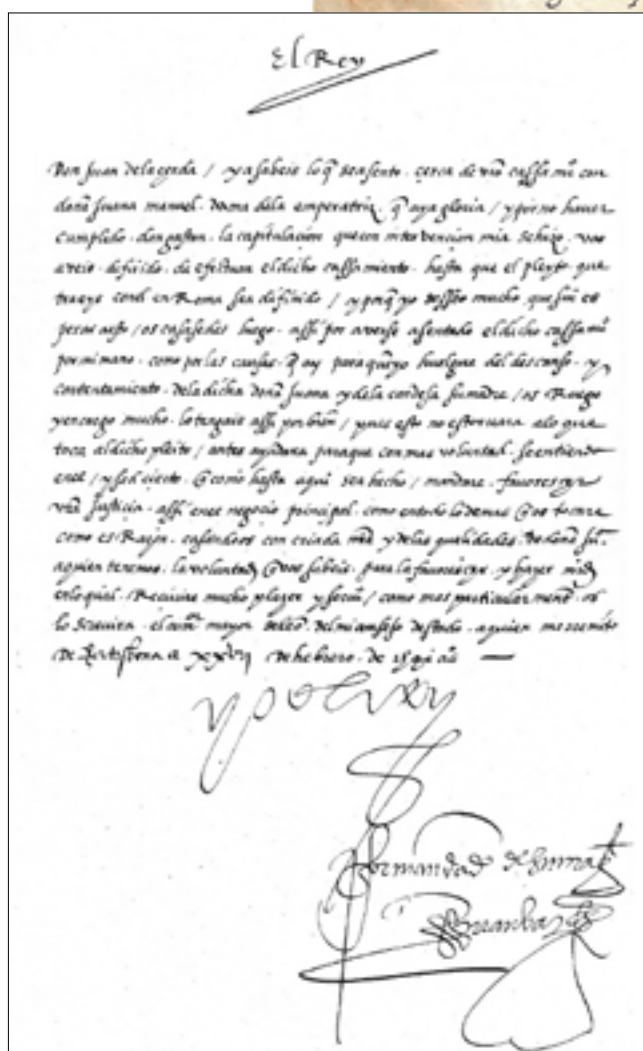
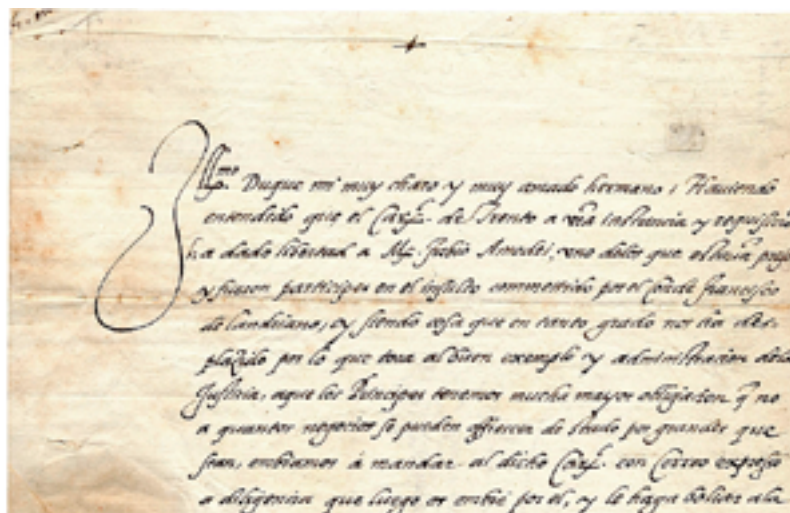


fig. 182 Letra
humanística s. XV
Fernando V
(Sos del Rey Católico,
1452 - Madrigalejo, 1516)

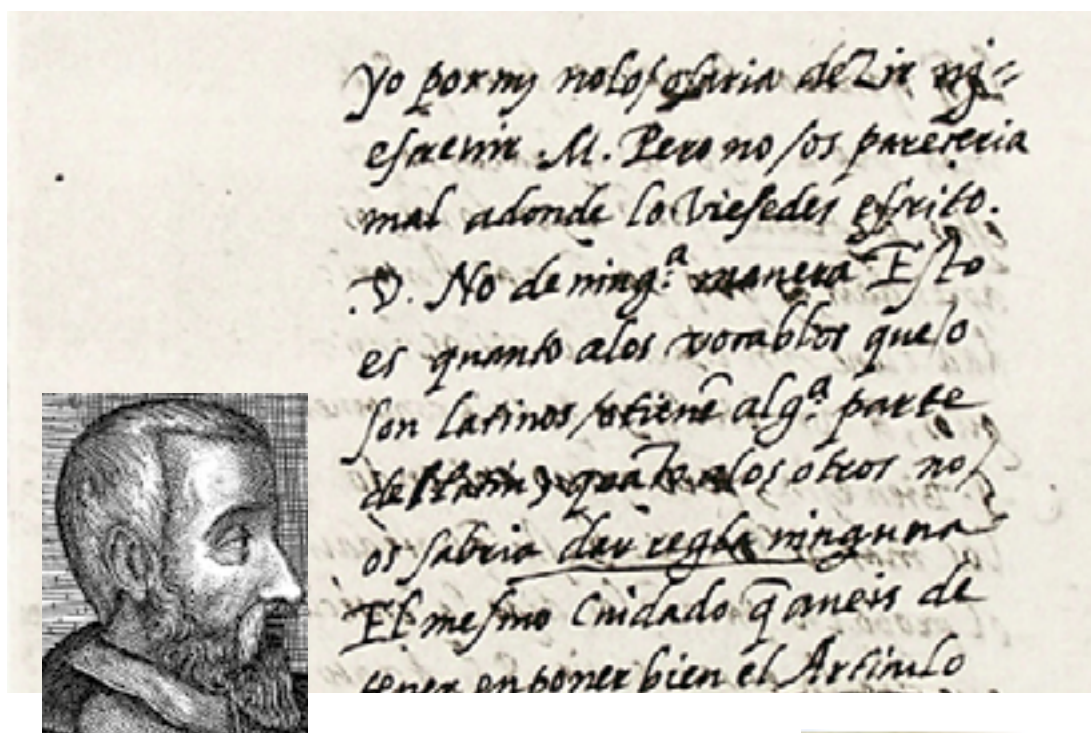


fig. 183 Letra cancilleresca, s. XVI Juan Valdés (Cuenca, 1509 - Nápoles, 1541)
 Diálogo de la lengua. Papel 210 x 150 mm. 96 ff. 34 r. BNE. Ms. 8629



fig. 184 Letra bastarda, s. XVII. Sebastián de Covarrubias (Toledo, 1539 - 1613)
 Suplemento del Thesoro de la Lengua castellana. Papel 312 x 220 mm. 318 ff. 213 v. BNE. Ms. 615



fig. 185 Letra bastarda, s. XVI. San Juan de la Cruz. (Fontiveros, 1542 - Úbeda, 1591)
Cántico espiritual, 1584. Autógrafo, firmado. Papel 210 x 150 mm. 88 ff. 65 r. BNE. Ms. 8654

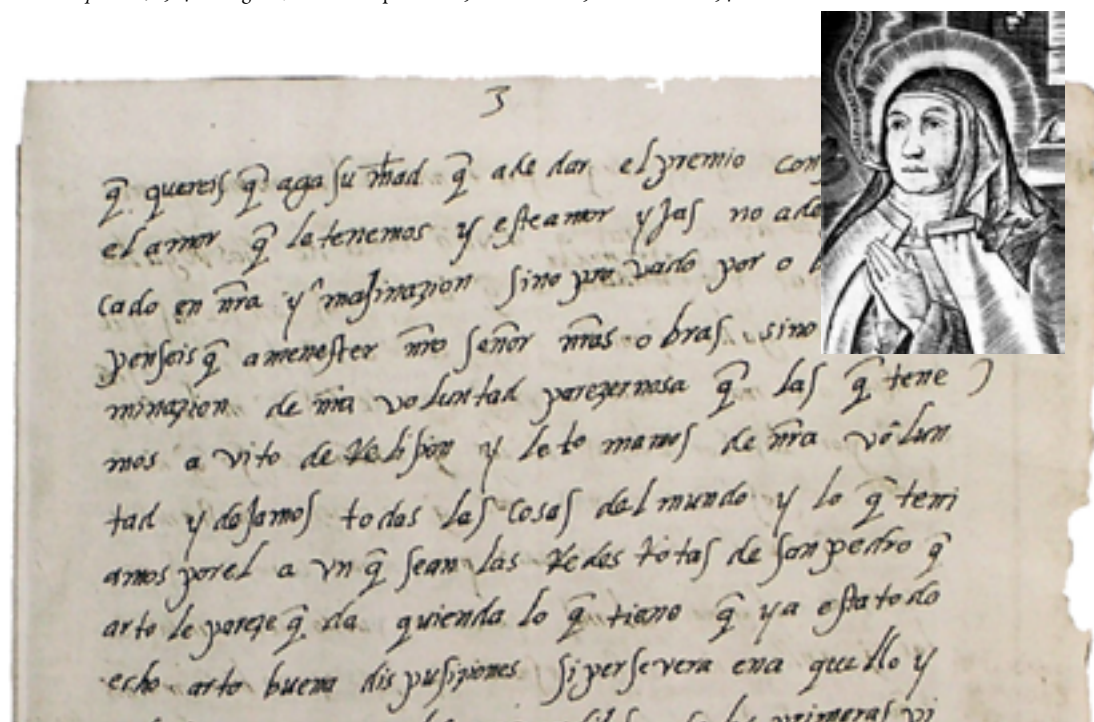


fig. 186 Letra bastarda, s. XVI Santa Teresa de Ávila, (Ávila, 1515 - Alba de Tormes, 1582) *Las moradas* (ff. 4-112)
 Papel 335 x 238 mm. 122 ff. Enciclopedia Renacentista, 19 r. BNE. Ms. 6374



fig. 187 Letra bastarda liberal, s. XVII. Lope de Vega (Madrid, 1562-1635)
Amor con vista. Autógrafo y firmado en Madrid el 10 de diciembre de 1626
 Papel 215 x 150 mm. 60 ff. 44 r. BNE. Ms. Res. 85

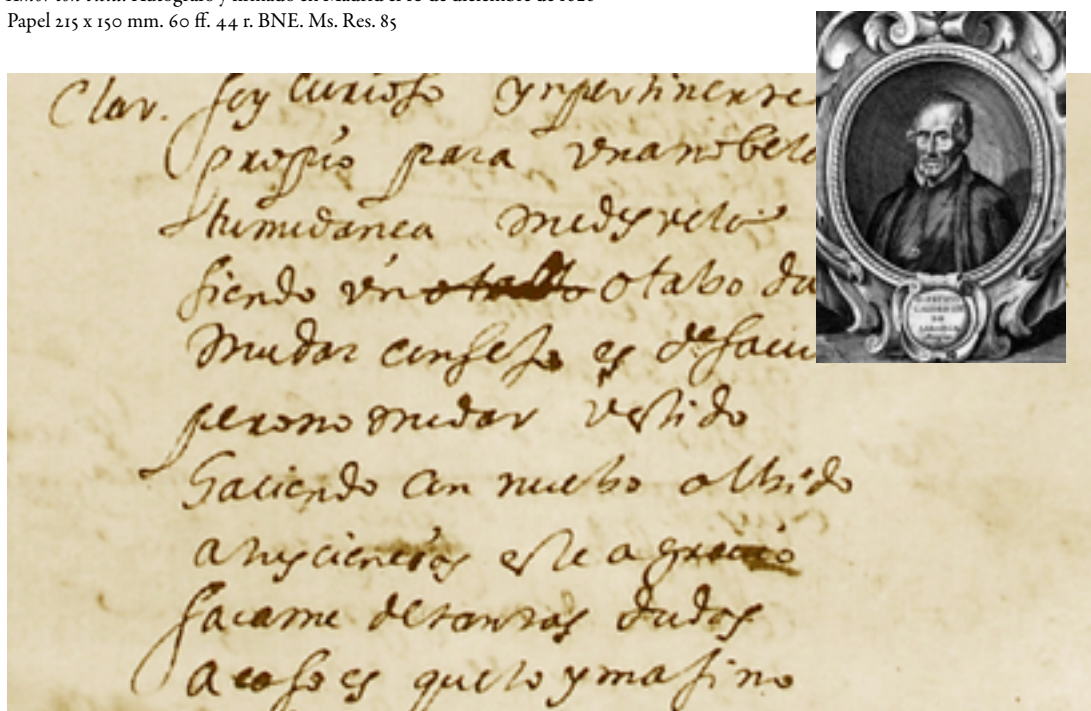


fig. 188 Letra encadenada, s. XVII. Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600-1681)
El mágico prodigioso. Autógrafo. Papel 225 x 160 mm. 72 ff. 25 r. BNE. Ms. Vit. 7-1

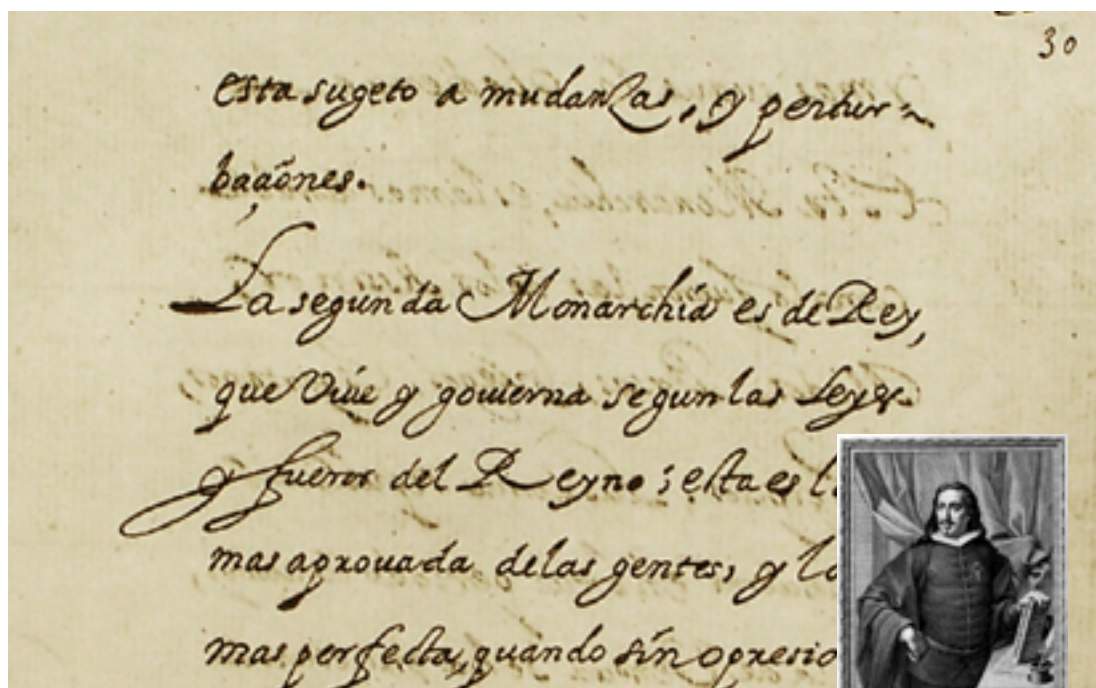


fig. 189 Letra bastarda, s. XVII Diego de Saavedra Fajardo (Murcia, 1584 - Madrid, 1648)
Introducciones a la política y razón de estado del Rey Católico don Fernando. Carta autógrafa y firmada.
Papel 207 x 148 mm. 88 ff. 30 r. BNE. Ms. 1165

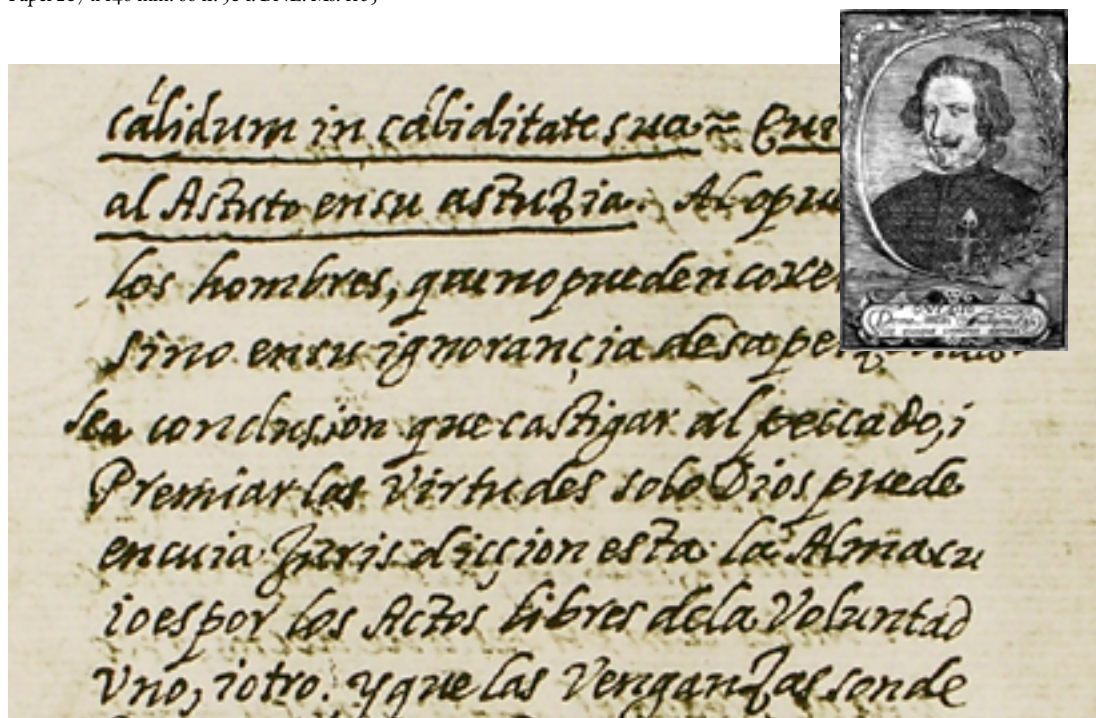


fig. 190 Letra cancelleresca, s. XVII Francisco de Quevedo y Villegas (Madrid, 1580 - Villanueva de los Infantes, 1645)
Providencia de Dios padecida de los que la niegan (...) Autógrafo Papel 207 x 148 mm. 88 ff. 39 r. BNE. Ms. Vit. 7-7

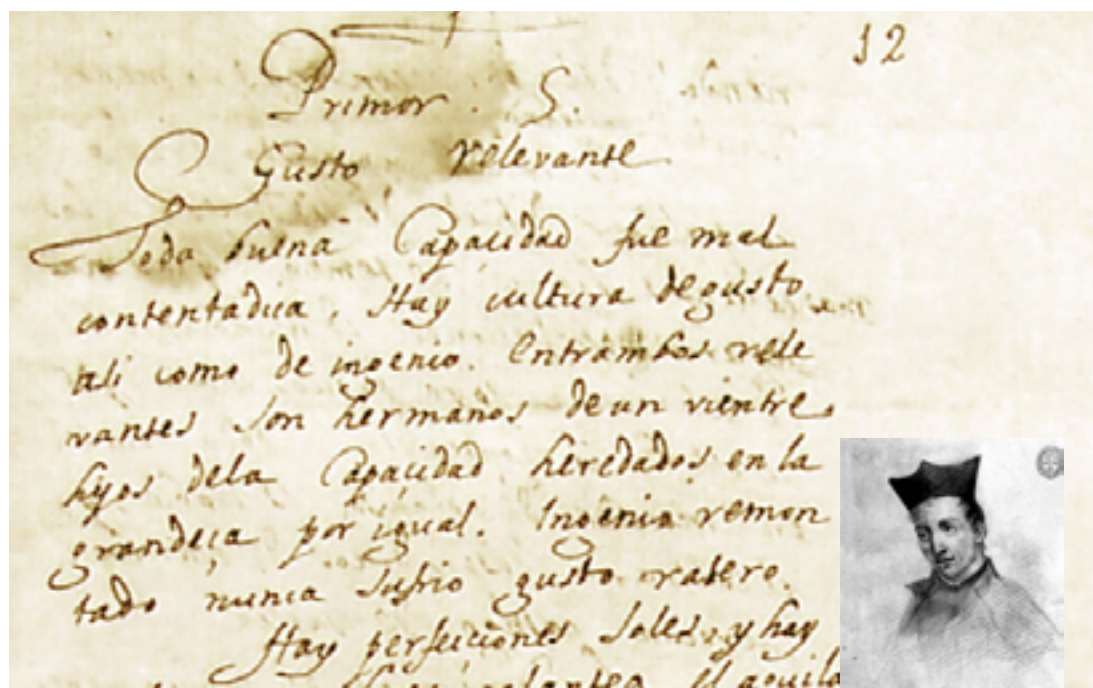


fig. 191 Letra bastarda, s. XVII Baltasar Gracián (Calatayud, 1601-Tarazona, 1658)

El héroe, dedicado a Felipe IV; Autógrafo? Papel 221 x 1San K60 mm. 45 ff. 12 r. BNE. Ms. 6643

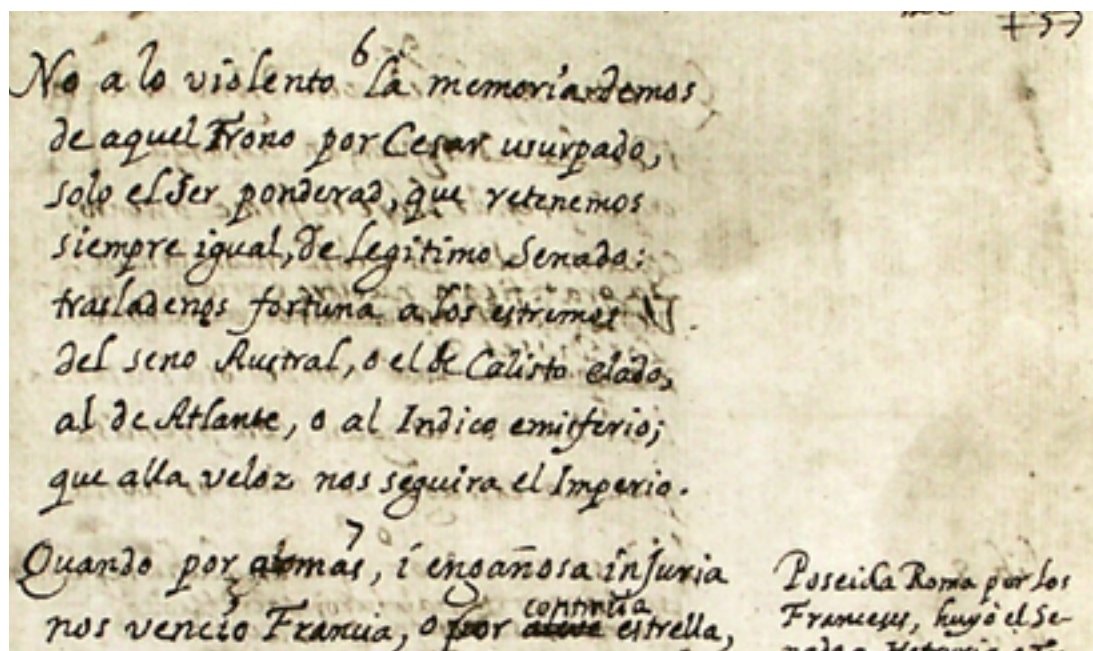


fig. 192 Letra bastarda, s. XVII. Juan de Jáuregui (Sevilla, 1583, - Madrid, 1641)

La Farsalia (...) Autógrafo, firmado. Papel 220 x 160 mm. 320 ff. 126 r. BNE. Ms. 3707

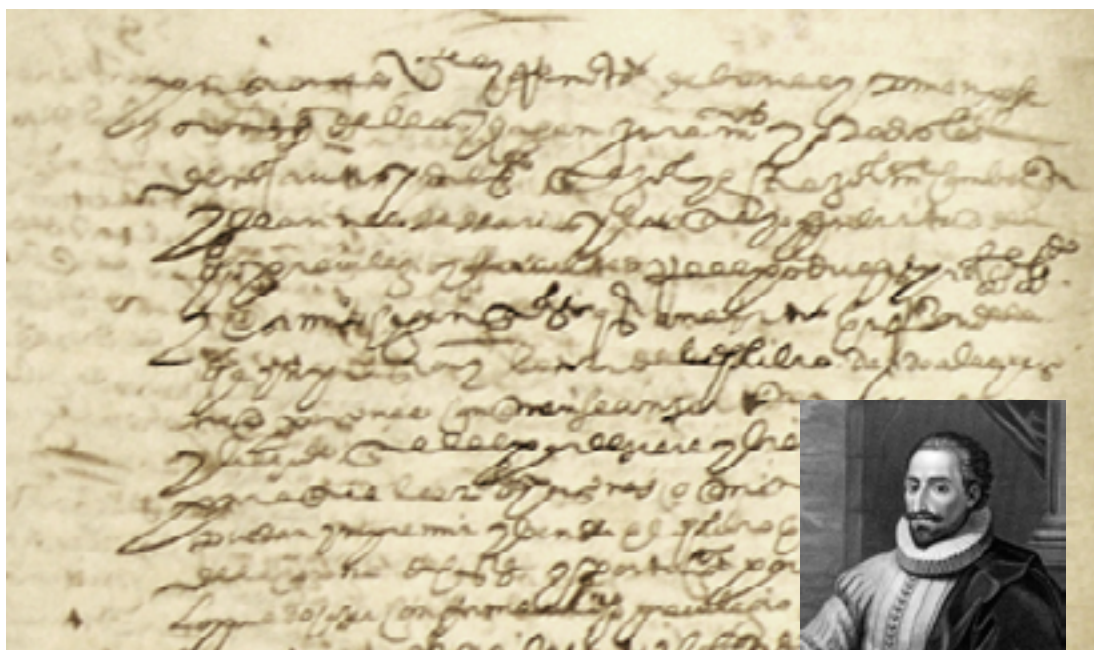


fig. 193 Letra encadenada, s. XVII. Miguel de Cervantes (Alcalá, 1547 - Madrid, 1616)
Poder entregado al librero Francisco de Robles y al licenciado Diego de Alfaya para
querrellarse contra los que han impreso de manera fraudulenta *El Quijote* en Lisboa.

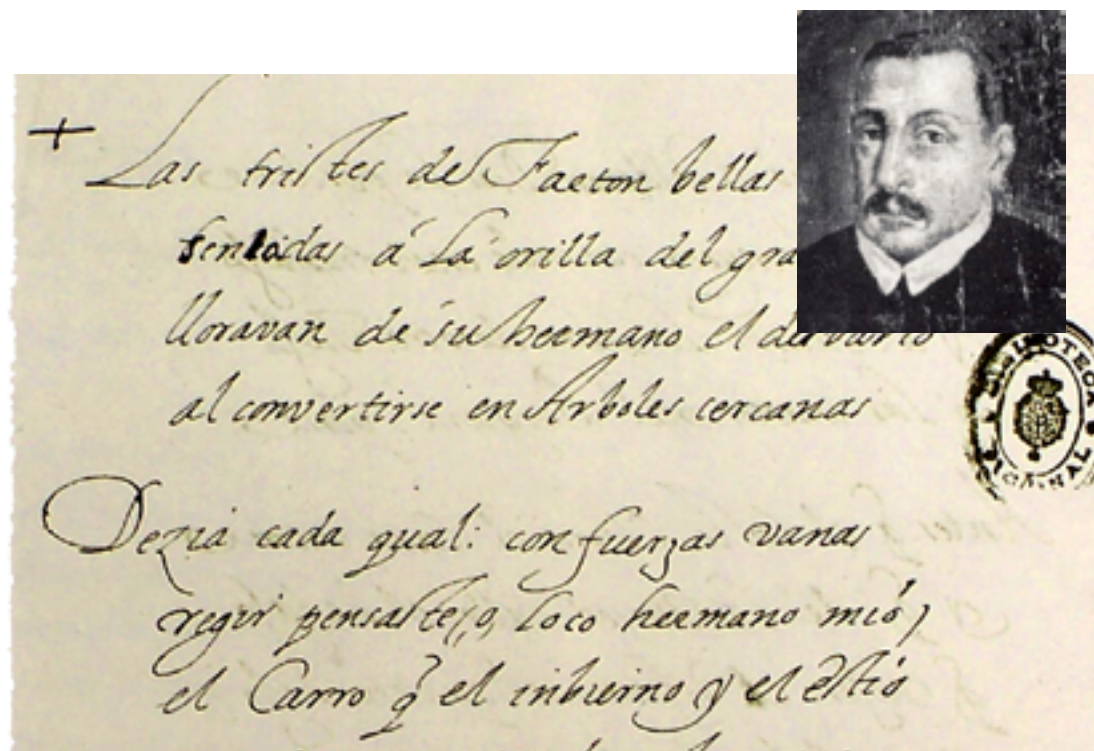


fig. 194 Letra bastarda sin modulación, s. XVII. Lupercio Leonardo de Argenso (Barbastro, 1559 - Nápoles, 1613).
Poetas varias. Papel 200 x 145 mm. 140 ff. 86 r. BNE. Ms. 3214

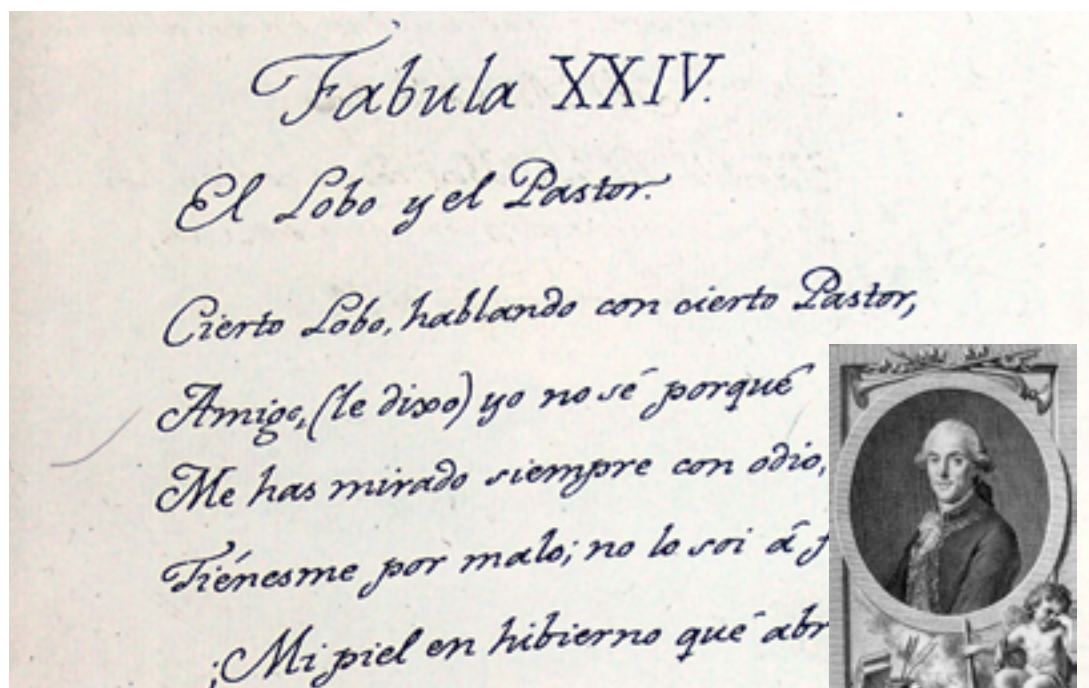


fig. 195 Letra bastarda, s. XVIII. Tomás de Iriarte (Tenerife, 1750 - Madrid, 1791)
Fábulas literarias. Autógrafo. Papel 215 x 140 mm. 83 ff. 30 r. BNE. Ms. 4063

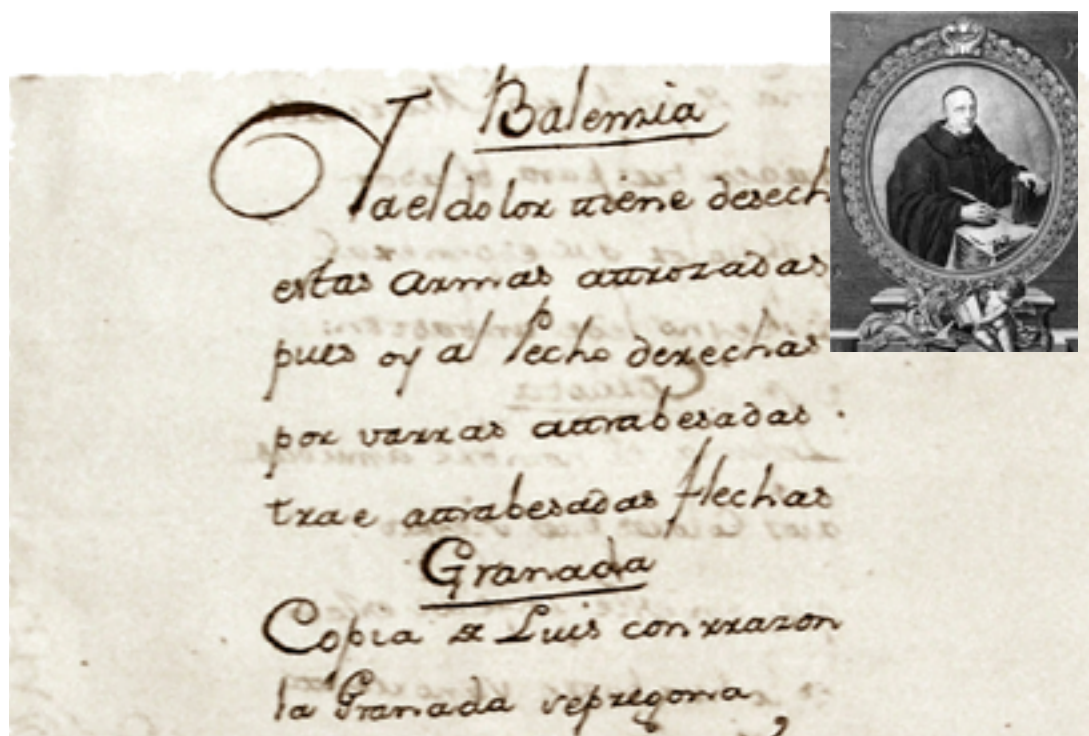


fig. 196 Letra pseudo-redonda, s. XVIII de Benito J. Feijoo. (Orense, 1676 - Oviedo, 1764)
Poesías varias. Autógrafo. Papel 210 x 150 mm. ff 127-153. 4 r. BNE. Ms. 19318.

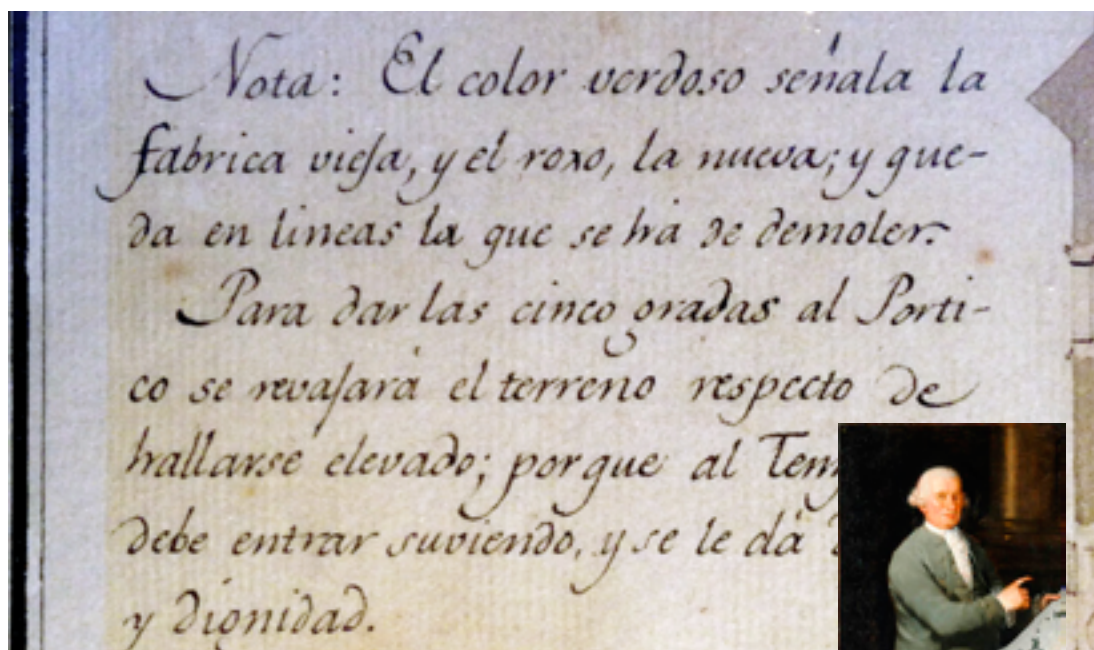


fig. 197 Letra bastarda magistral, s. XVIII. Ventura Rodríguez (Madrid, 1717-1785)
Instrucciones del arquitecto en una bastarda de magnífica factura, sobre uno de los
planos de la catedral de Pamplona.

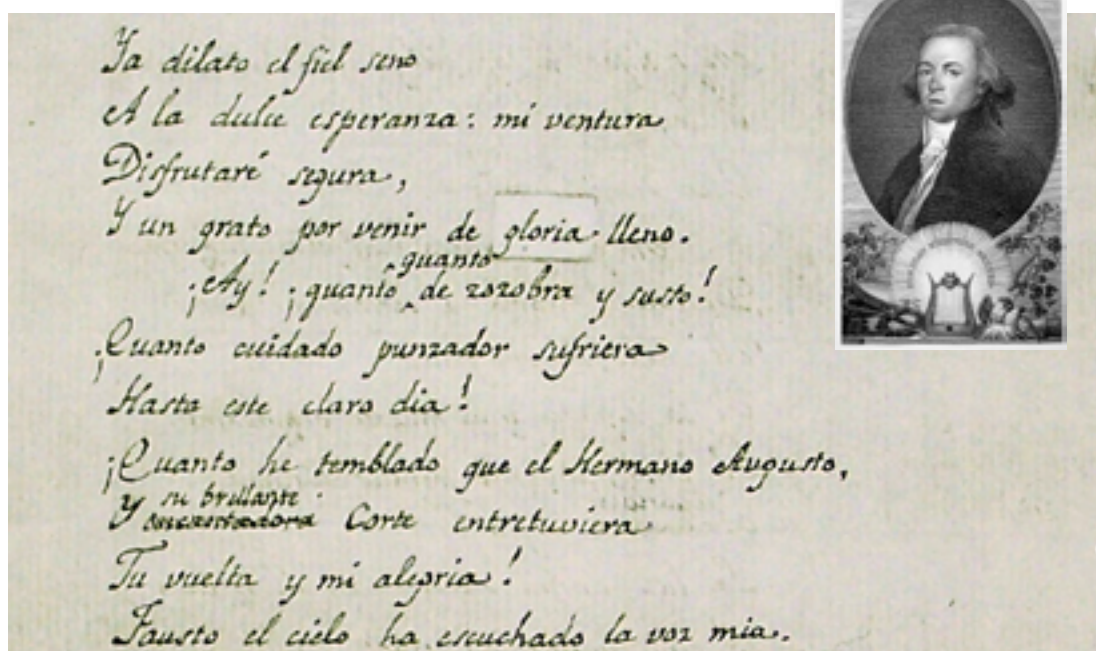


fig. 198 Letra bastarda s. XIX. Juan Meléndez Valdés (Badajoz, 1754 - Montpellier, 1817)
Oda. España a su Rey Dn. Josef Napoleón I en su feliz vuelta de Francia, por el consejero del Estado.
Autógrafo. Papel 215 x 140 mm. 6 ff. 2r. BNE. Ms. 3731

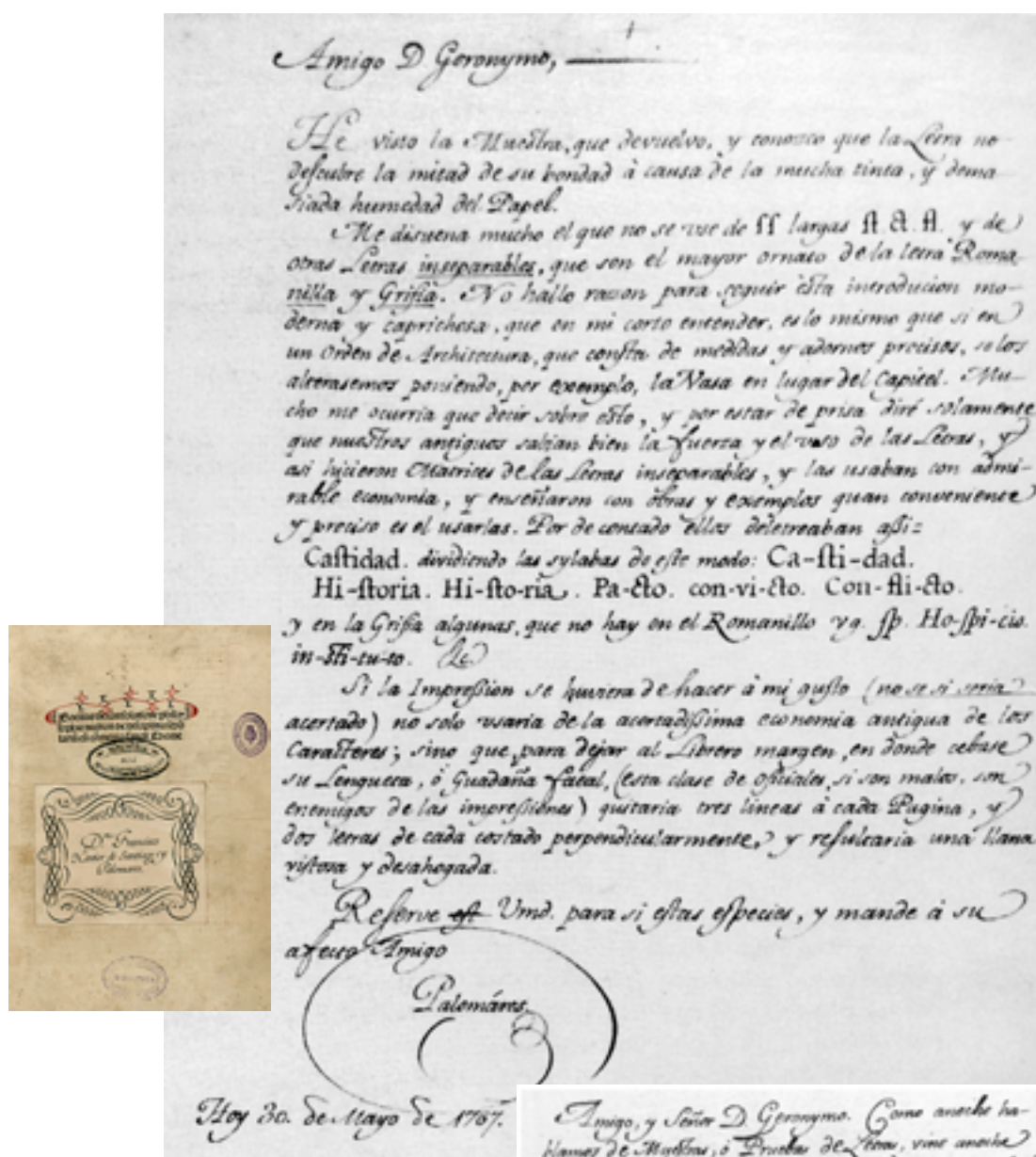


fig. 199 a y b Indicaciones manuscritas de Santiago Palomares dirigidas a Jerónimo Gil con su opinión acerca de los tipos que este último estaba realizando para la Imprenta Real (Op. cit. *Imprenta Real. Fuentes de la Tipografía Española...*) (Img. B/N)

fig. 200 Ex-libris de Palomares en el libro Boecio. *De consolatione Philosophiae* Anicio Manlio Boecio. *De disciplina scholarium, omnia cum commentario Pseudo-Thomae de Aquino.* Lugduni, Johannes de Prato, 22 abril, 1490. (Biblioteca Antigua de la Universidad Complutense de Madrid BH INC FL-133) (Img. color)

— El día de la Justicia
 hasta la misma objeto
 revelarán los secretos
 que hoy oculta la malicia —
 Al ver esta noticia
 del pánico de un lugar,
 por si podían contar
 los muertos que alumbraron
 todas las niñas lecharon
 un lamparillo al mar.

(Manuscrito)



fig. 201 Escritura inglesa, s. XIX.
 Ramón de Campoamor.
 (Navia, 1817 - Madrid, 1901)
Dolora (nº 3 de la serie de poesías
 autógrafas de varios autores enviadas a
 El Imparcial) Autógrafo.
 Papel 220 x 10 mm. 31 ff. 3r. BNE. Ms.
 21356

fig. 202 Escritura redondilla, s. XIX. Manuel Tamayo y
 Baus. (Madrid, 1829-1898)
Virginia (Tragedia en cinco actos y en verso)
 Autógrafo. Papel 320 x 215 mm. 91 ff. 46r. BNE. Ms.
 20224.



Helvidia 46
 ¡Fabio!
 Desde hacia el yolligandote a vigilia
 Octavia.

¡Emilia!
 Aciendo de la mano a una niña y pasando su brazo
 a un niño de muy corta edad.
 Voces del Pueblo.
 Vamos — Andad — Venid.
 El pueblo, obregado de pavor, se va precipitadamente
 por distintos lados.
 Colosa.
 Permíte, viejo,
 que acaricie tus canas.
 Le cogió la cabeza con ambas manos, y, apretándola
 la besa en ella.

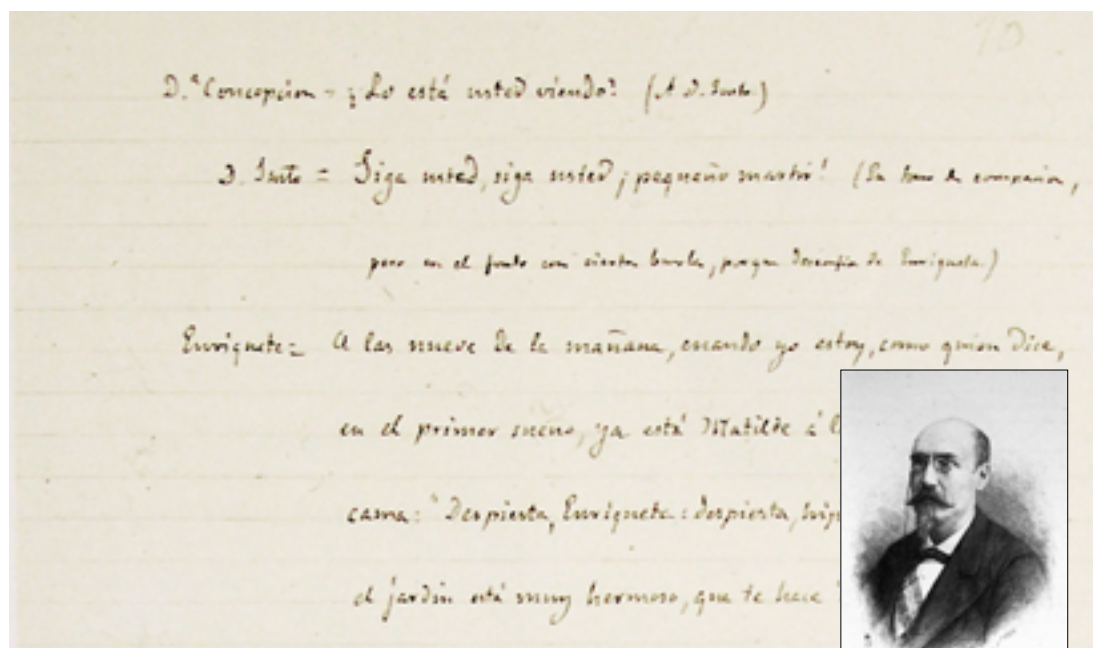


fig. 203 Escritura redondilla, s. XIX. José Echegaray (Madrid, 1832-1916)
Mancha que limpia. Drama trágico en cuatro actos. Autógrafo.
 Papel 315 x 220 mm. 10r. BNE. Ms. 21805



fig. 204 Letra cursiva liberal, s. XX. Miguel de Unamuno. (Bilbao, 1864 - Salamanca, 1936)
El otro misterio en tres jornadas y un epílogo. Autógrafo. Papel 320 x 215 mm. 32 ff. 2r. BNE. Ms. 22323

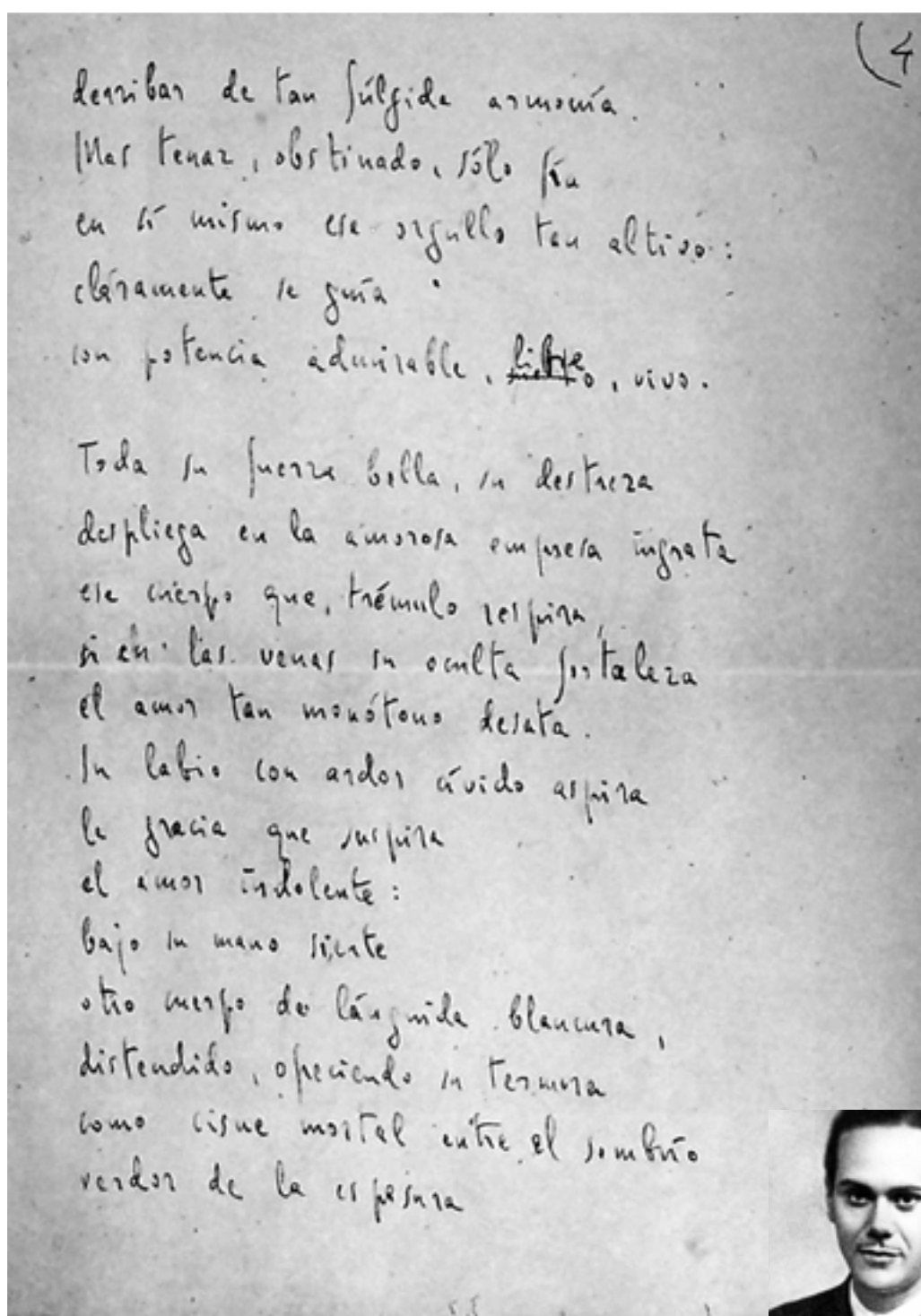


fig. 205 Escritura vertical, s. xx. Luis Cernuda (Sevilla, 1902 - México, DF, 1963)
 Oda a George O'Brien. Autógrafo. Papel 280 x 215 mm. 8 ff. 4r. BNE. Ms. 22543

INSTRUMENTOS,
TÉCNICAS Y MATERIALES
DE LA ESCRITURA



fig. 206 a, b, c y d Juan de la Cuesta. *Libro y Tratado para enseñar leer y escribir brevemente y con gran facilidad.*

Alcalá de Henares, Juan Gracian, 1589.

(Ed. facs. dig. Universidad de Valencia)



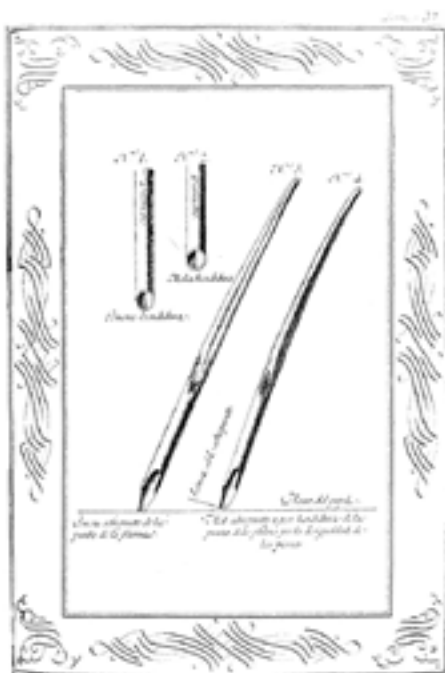


fig. 207 a y b Francisco Xavier de Santiago Palomares *Arte nueva de escribir...* Madrid, Antonio de Sancha, 1776. (Ed. facs. Valladolid, Maxtor, 2005; Ed. facs. dig. Google Books) (láminas 35 y 37)

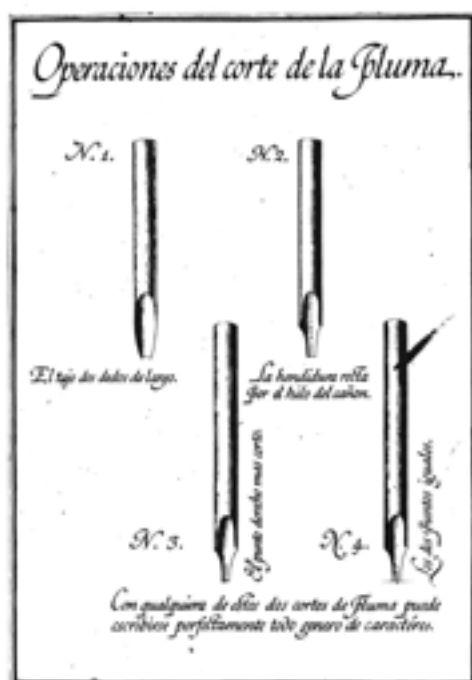


fig. 208 a y b Estevan Ximénez. *Arte de escribir [...] siguiendo el método y buen gusto de D. Francisco Xavier de Santiago Palomares.* Madrid, Benito Cano, 1789. (Ed. facs. dig. Google Books) (p. 13 y lámina 15)



fig. 209 a, b, c y d Pedro Paredes *Instrucciones prácticas en el arte de escribir*; Murcia, Imprenta de la Viuda de Felipe Teruel, 1792.
(Ed. facs. dig. Ayuntamiento de Murcia, Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. MEC) (láminas 2, 3, 4 y 5)



fig. 210 a y b Fragmentos de grabados con detalles de manos de escribanos y recados de escribir.

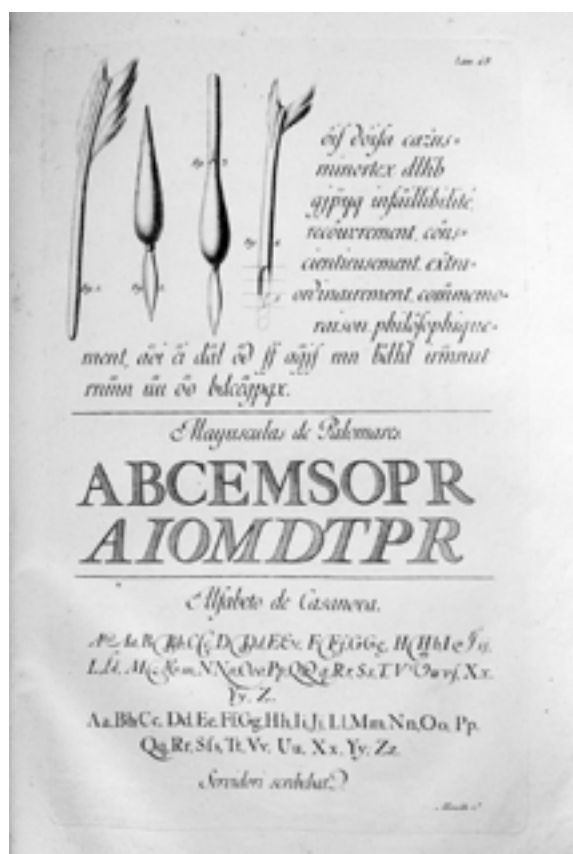


fig. 211 Abate D. Domingo Mª De Servidori. *Reflexiones sobre la verdadera Arte de escribir*. Madrid, Imprenta Real, 1789.



fig. 212 Alverá Delgrás *Nuevo arte de enseñar y aprender a escribir...* 1863 (lámina 1ª)



fig. 213 David Teniers (Amberes 1610 - Bruselas, 1690). *Monos en la escuela*, h. 1660. Óleo sobre lámina de cobre, 25 cm x 34 cm. Museo del Prado, Madrid.

Serie de seis tablas con escenas de monos del Museo Nacional del Prado. El temario arranca del repertorio de Pieter Brueghel el Viejo y meter Van der Borghs, y desde la Edad Media se asocia con la necedad del hombre; Teniers sintetiza con acierto la ambivalencia de la humanidad de su naturaleza animal. El maestro castiga a uno de sus discípulos ante la mirada temerosa de toda la clase; el terror se apodera del alumno que espera de rodillas su turno. La misma expectación expresa el grupo de los monos en la estancia en semi-penumbra del fondo. Los libros, cuadernos y tinteros ambientan el interior del aula; el dibujo, en el muro frontal de la izquierda, muestra un rostro de tres cuartos de perfil y rasgos parecidos a modelos de Brouwer. (Texto de Díaz Padrón, M.: *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, 1995, p. 1392).



fig. 214 a y b Puestos públicos para escribientes en la Barcelona de distintas épocas.

ÍNDICE DE CUADROS Y FIGURAS

INDICE DE FIGURAS

<i>El maestro</i> . Durero, 1510	5
fig. 1 Diego de San Pedro, <i>Cárcel de Amor</i> ; Rosenbach 1493.	63
fig. 2 <i>Visita deleitable</i> , Alonso de la Torre, Tolosa, 1489.	63
fig. 3 Lámina 1ª de la p. 57 del <i>Arte de Escribir</i> de Esteban Ximénez de 1789,	81
fig. 4 Lámina nº 35 de la p. 312 de la <i>Escuela Paleographica</i> del P. Merino.	83
fig. 5 Diferencia entre las formas agudas de la canceleresca y las formas suavizadas de la bastarda.	92
fig. 6 Distinta muestras de es escritura 'pseudorredonda'	105
fig. 7 Sistema de enlaces de la <i>bastarda española</i> propuesta por Morante en la <i>Segunda Parte del Arte de escribir</i> de 1624.	186
fig. 9 Lámina 1ª del <i>Cuaderno de caligrafía de escritura bastarda española</i> de Antonio Rodríguez Vela y Carrasco de 1857.	190
fig. 10 <i>Bastarda española</i> de 11º de inclinación.	191
fig. 12 Efecto del ángulo sobre la escritura.	194
fig. 12 Angulación de la escritura.	195
fig. 13 Gama de ángulos entre los que se mueve la inclinación de la escritura española;	195
fig. 14 Torío de la Riva, <i>Arte de escribir...</i> Lám. 2ª p. 17.	198
fig. 15 Trazos de la pluma en una escritura española de 24º de inclinación,	201
fig. 16 La cuestión del cuarto trazo.	202
fig. 17. Esquema de tamaños propuesto por Aznar de Polanco, partiendo desde la pauta de ocho, en adelante.	227
fig. 18 Pauta tradicional de la <i>bastarda</i> española, modelo de Ricardo Díaz de Rueda.	228
fig. 19 Esquema básico de la <i>bastarda</i> española.	232
fig. 20 Relación de proporción propuesta por Ignacio Pérez en 1599,	235
fig. 21 Lámina primera del manual de Tomás Varela,	241
fig. 22 Principio general del 'interletraje', el espacio entre caracteres coincide con el espacio interior de una letra recta como: [u, m].	246
fig. 23 Formas esenciales de los caracteres de la letra minúscula y el distinto espaciado que requiere cada combinación.	248
fig. 24 Josef Balbuena y Pérez, <i>Arte Nuevo de enseñar niños, y vasallos a leer, escribir y contar...</i> de 1791.	259
fig. 25 Plumas de oca alemana con tres pelajes distintos.	274
fig. 26 Los cortes de la pluma.	277
fig. 27 Cañones de pluma de oca.	282
fig. 28 Lámina de la página 57 del capítulo XVI del manual de Fr. Luis de Olod,	314
fig. 29 Muestra de caligrafía para zurdos, con una distribución de la modulación contraria a las escrituras para diestros.	325
fig. 30 Juan de Iciar, (Durango h. 1522)	452
fig. 33 Pedro Díaz Morante, (Toledo h. 1575)	452
fig. 31 Ignacio Pérez, (Madrid 1574-1609)	452
fig. 34 Joseph de Casanova (Magallón Zaragoza 1613, Madrid, 1692)	452
fig. 32 Pedro Madariaga, (Arratia 1537)	452
fig. 35 Juan Claudio Aznar de Polanco, (Móstoles, 1673)	453
fig. 37 Abate Domingo María de Servidori (Roma 1724, Madrid 1790)	453
fig. 36 Fray Luis de Olod, (Olot, 1716?)	453
fig. 38 Fco. Xavier Santiago Palomares	453
fig. 39 Torcuato Torío de la Riva	454
fig. 42 Antonio Alverá y Delgrás	454
fig. 44 Esteban Paluzie	454
fig. 40 Francisco de Iturzaeta	454
fig. 43 Ramón Stirling	454
fig. 45 Rufino Blanco	454
fig. 46 a Vicente Fernández Valliciergo	454
fig. 46 b Placa dedicada a Valliciergo por sus admiradores en la calle de la Ballesta de Madrid.	454
fig. 41 Rufo Gordó de Arrufat	454
fig. 47 Iciar, 1548	456
fig. 49 Iciar, 1564	456
fig. 48 Iciar, 1553	456
fig. 50 Iciar, 1596	456

fig. 51	Pedro Madariaga. <i>Honra de Escriuanos</i> .	457
fig. 53	Francisco Lucas. 1577	457
fig. 52	Pedro Madariaga. <i>Arte de Escribir, Ortografía de la Pluma, y honra de los profesores de este magisterio</i> .	457
fig. 54	Francisco Lucas. <i>Arte de escrevir...</i> Madrid, Francisco Sánchez, 1580	457
fig. 55	Juan de la Cuesta <i>Libro y Tratado para enseñar leer y escriuir brevemente..</i> Alcala, Iuan Gracian, 1589.	458
fig. 57	Ignacio Pérez (1574-1609) <i>Arte de escrevir...</i> Madrid, Imprenta Real, 1599 (Ed. Facs. Madrid, 1992)	458
fig. 56	Francisco Lucas <i>Arte de escrevir...</i> Madrid, Francisco de Robles, 1608	458
fig. 59	Tercera partedel Arte nueva de escriuir...	459
fig. 60	Pedro Díaz Morante. <i>Quarta parte del Arte nueva de escriuir...</i>	459
fig. 61	Joseph de Casanova. <i>Primera parte del Arte de escribir...</i>	460
fig. 63	Diego Bueno. <i>wwArte nuevo de enseñar a leer, escribir, y contar Príncipes y señores</i> . Zaragoza, Domingo Gascón, 1690.	460
fig. 62	Juan de Palafox y Mendoza <i>Breve tratado de escribir bien, y de la perfecta ortographia...</i>	460
fig. 64	Blas Antonio de Zevallos. <i>Libro histórico y moral...</i> Madrid, Antonio Glez. de Reyes, 1692. (Ed. facs. dig. BNE)	460
fig. 65	H. Lorenzo Ortiz. <i>El maestro de escribir...</i> Venecia. Paolo Baglioni, 1696.	461
fig. 67	Fr. Antonio. Espina <i>Arte calygrafica o Elementos del arte de escribir</i> . Gerona, Imprenta de Narciso Oliva, 1753-1789	461
fig. 66	Juan Claudio Aznar de Polanco. <i>Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos y reglas mathematicas...</i>	461
fig. 68	Gabriel Fdez Patiño y Prado. <i>Origen de las ciencias, arte nuevo de leer, escribir, y contar...</i> Madrid, Antonio Martínez, 1753.	461
fig. 69	Fray Luis de Olod <i>Tratado del origen y arte de escribir bien</i> . Gerona, Narciso Oliva, 1766.	462
fig. 70	Francisco Xavier Santiago Palomares <i>Arte nueva de escribir...</i> Madrid, Antonio de Sancha, 1776.	462
fig. 72	Estevan Ximénez. <i>Arte de escribir...</i> Madrid, Benito Cano, 1789. (Ed. facs. dig. Google Books)	462
fig. 73	Pedro Paredes. <i>Instrucciones prácticas en el arte de escribir...</i> Murcia, Imprenta de la Viuda de Felipe Teruel, 1792.	463
fig. 75	Torcuato Torío de la Riva y Herrero.. <i>Arte de escribir por reglas y con muestras...</i>	463
fig. 74	José Anduaga y Garimberti. <i>Arte de escribir por reglas y sin muestras...</i> Madrid, Imprenta Real, 1781 [s. n.]; 1795	463
fig. 76	P. Santiago Delgado y Herrero De Jesús y María. <i>Elementos de gramática castellana...</i> Madrid, Benito Cano. 1799.	463
fig. 77	Francisco Assensio y Mejorada. <i>Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula...</i> Madrid, A. Ramírez, 1780.	464
fig. 79	Bruno Gómez. <i>Gavinete de letras...</i> (Manuscrito de 200 páginas). Zaragoza, 1816.	464
fig. 78	Torcuato Torío de la Riva y Herrero. <i>Arte de escribir...</i> Madrid, Imp. de la viuda de Joaquín Ibarra, 1802.	464
fig. 80	José Francisco de Iturzaeta. <i>Arte de escribir la letra bastarda española</i> . Madrid, Imprenta de Pedro Sanz, 1827.	464
fig. 81	P. Juan Bautista Cortés. <i>Colección de muestras de la letra bastarda española...</i>	465
fig. 83	Manuel Giraldo. <i>Diferentes caracteres de letra escritos y grabados por Manuel Giraldo</i>	465
fig. 82	Vicente Naharro. <i>Arte de enseñar á escribir cursivo y liberal</i> . Madrid, Imprenta de Vega y Compañía, 1820.	465
fig. 84	TRIOLA, Mariano de. <i>Caligrafía del carácter bastardo español</i> . Barcelona, Viuda de Manuel Texero, 1830.	465
fig. 85	Tomás Varela. <i>Arte de escribir con la mano izquierda acomodado al uso de la derecha</i> .	466
fig. 87	Jose Francisco de Iturzaeta. <i>Caligrafía para los niños...</i> Madrid, Imp. Victoriano Hernando, 1851.	466
fig. 86	Ricardo Díaz de Rueda. <i>La escuela de instrucción primaria</i> , Valladolid Imprenta de Cuesta y Cia., 1849.	466
fig. 88	Estéban Paluzie y Cantalozella. <i>Escritura y lenguaje de España en prosa y verso...</i> Barcelona, [s. n.] 1857.	466
fig. 89	José Francisco de Iturzaeta. <i>Colección general de alfabetos de los caracteres más hermosos de Europa...</i>	467
fig. 90	Antonio Rodríguez Carrasco, <i>Colección de muestras de la letra bastarda española</i> . Madrid, 180?	467
fig. 91	M. Pujadas. <i>Album Caligráfico</i> . Barcelona, Imprenta Elzeviriana y Librería Camí, ¿1888?	467
fig. 93	José Reinoso. <i>Colección de muestras de la letra bastarda española</i> . Madrid, 1878.	468
fig. 94	Raynolt. <i>Caligrafía Moderna...</i> Litografías Raynolt. Barcelona, [s. f.].(hacia 1870)	468
fig. 95	Antonio Alverá Delgrás. <i>Nuevo arte de aprender y enseñar a escribir la letra española</i> . Madrid, Imprenta de J. Rodríguez, 1863.	469
fig. 97	Eudaldo Canibell y Masbernát <i>Album caligráfico universal</i> . Barcelona, J. Romá, S. C. Editores, 1901.	469
fig. 98	Rufino Blanco y Sánchez <i>Arte de la escritura y de la caligrafía</i> . Madrid. Editorial Perlado, Páez y Cía. 1920.	469
fig. 96	Antonio Castilla. <i>Curso completo de caligrafía general...</i> Madrid, Lit. Pfeiffer, 1864.	469
fig. 100	Juan Antonio Jiménez. <i>Colección de muestras originales para el estudio de la caligrafía de carácter inglés,</i>	470
fig. 99	Vicente Fernández Valliciergo. <i>Caligrafía Inglesa</i> . Madrid, J. Palacios [s.f.]	470
fig. 101	Eduardo Moro. Sistema Hernando. <i>Método práctico de escritura inglesa</i> . Madrid, Librería y casa editorial Hernando [s.f.]	471
fig. 103	Ramón Stirling. <i>Bellezas de la Caligrafía</i> . Barcelona, Imp. de J. Verdaguer, 1844.	471
fig. 102	Ramón Stirling. <i>Curso de Caligrafía Inglesa</i> . Barcelona, [s. n., s.a.] Imp. de J. Verdaguer, 1844.	471
fig. 104	José Caballero. <i>La escritura para todos</i> (Cuaderno). Madrid, Saturnino Calleja, S.A. [s. f.]	472
fig. 105	Angel Vidal Hernández. <i>Método de escritura de letra redondilla...</i>	472
fig. 106	Ramón Rosúa. <i>Tratado práctico de caligrafía general...</i>	472

fig. 107	Durany y Bellera. <i>Manual del pendolista. Letrística, caligrafía, composición decorativa, cisografía</i> . Barcelona, Cervantina, 1935.	473
fig. 109	José Dalmau Carles (1857-1928). <i>Caligrafía moderna</i> .	473
fig. 108	J. Fábregas. <i>Método de caligrafía de adorno, al alcance de todos</i> . El Autor. Librería "La Escolar", Barcelona. [s.a.]	473
fig. 110	<i>Ejercicios de caligrafía combinados con las primeras lecciones de lectura, cálculo y dibujo</i> . Zaragoza, Luis Vives, [s.a.]	473
fig. 111	Caligrafía didáctica práctica.	474
fig. 113	<i>Método rápido de escritura vertical. Cuaderno 5º</i> Barcelona, Editorial Miguel A. Salvatella.	474
fig. 114	<i>Escritura vertical. 03. Rubio</i> Valencia, Ediciones Técnicas Rubio, 1963	474
fig. 112	<i>Álbum de Caligrafía y Ornamentación</i> . Barcelona, Editorial Miguel A. Salvatella	474
fig. 115	<i>Cuaderno de caligrafía...</i> Colección Sembrador. La Escuela Nueva. Ediciones Escolares, 1962	475
fig. 116	Ángel Rodríguez Álvarez Rayas. <i>Tercera Parte</i> . Plasencia, Editorial Sánchez Rodrigo, 1961	475
fig. 117	Antonio Palau Fernández <i>Cuaderno de escritura Alondra</i> . León, Everest, 1973	475
fig. 118	<i>Cuadernos de escritura vertical</i> . Valencia, Ediciones Técnicas Rubio, 1963.	476
fig. 119	<i>Escritura 03. Método de escritura script</i> . Valencia, Ediciones Técnicas Rubio, 1984.	476
fig. 121	Pedro Madariaga, 1565	478
fig. 122	Estevan Ximénez, 1789	478
fig. 123	H. Lorenzo Ortiz, 1696	479
fig. 125	Santiago Palomares, 1776	479
fig. 124	Gabriel Fdez. Patiño, 1753	479
fig. 126	Joseph de Anduaga, 1781	479
fig. 127	Aznar de Polacos, 1719 Esquema geométrico de ángulos de la escritura.	480
fig. 128	Aznar de Polanco, <i>Arte de Escribir</i> , 1719	481
fig. 129	Fr. Antonio Espina, 1795	482
fig. 130	Torio de la Riva, 1798	483
fig. 131	Alverá Delgrás, 1863	483
fig. 132	Fray Luis de Olod, 1766	484
fig. 134 a y b	Estevan Ximénez, 1789	484
fig. 133	Joseph de Anduaga, 1781	484
fig. 135	P. Santiago Delgado, 1799	485
fig. 137	Torio de la Riva, 1798	485
fig. 136	Torio de la Riva, 1798	485
fig. 138	<i>Cancilleresca echada</i> de Juan de Iciar, 1553	488
fig. 139	<i>Cancilleresca llana</i> de Juan de Iciar, 1553	488
fig. 140	<i>Bastarda</i> Pedro Madariaga, 1565	488
fig. 141	<i>Cancilleresca bastarda</i> de Juan de Iciar, Lámina del fol. Cv del <i>Libro Subtilissimo...</i> , Sevilla Alonso de Barrera, 1596.	489
fig. 142 a y b	Bastardas de Francisco Lucas, 1570	490
fig. 143 a y b	Ignacio Pérez, 1599	491
fig. 144 a y b	Juan de la Cuesta, 1589	492
fig. 145	H. Lorenzo Ortiz, 1696	492
fig. 146	Blas Antonio de Zevallos, 1692	492
fig. 147 a y b	Pedro Díaz Morante, 1624	493
fig. 148	José de Casanova, 1650	494
fig. 149	<i>Escritura bastarda moderna</i> del s. XVIII.	495
fig. 150	<i>Bastarda magistral</i> , Santiago Delgado, 1799	496
fig. 151	<i>Bastarda</i> del s. XVIII	497
fig. 152	<i>Bastarda magistral</i> , Palomares, 1776	497
fig. 153 a y b	Torio de la Riva, 1798	498
fig. 154	Vicente Naharro, 1820	499
fig. 155 a y b	Dos muestras de <i>escritura española</i> de Antonio Rodríguez Carrasco, 1857 (arriba y abajo)	499
fig. 156	<i>Escritura española</i> de José Reinoso, 1878	500
fig. 157	<i>Escritura española</i> de R. Rosúa	500
fig. 158	<i>Escritura española</i> de Raynolt, h. 1870	501
fig. 159	<i>Escritura española</i> de Eudaldo Canibell, 1901	501
fig. 160	<i>Escritura española</i> de Rufino Blanco, 1902	501

<i>fig. 161</i>	Iciar, letra castellana de mercaderes, 1553	504
<i>fig. 163</i>	Redonda de Ignacio Pérez, 1599	504
<i>fig. 165</i>	Redonda de de la Cuesta, 1589 (derecha)	504
<i>fig. 166</i>	Redonda de García de Moya, s. XVII	504
<i>fig. 162</i>	Lucas, <i>redondillo</i> , 1570	504
<i>fig. 164</i>	Redonda de Sarabia, s. XVI	504
<i>fig. 167</i>	<i>Pseudo-redonda</i> , Patiño, 1784	504
<i>fig. 168</i>	<i>Pseudorredonda</i> de Pedro Paredes, 1792. (Arriba)	505
<i>fig. 169</i>	y de Luis de Olod, 1766 (Abajo)	505
<i>figs. 170 y 171</i>	Escrituras ' <i>pseudorredondas</i> ' del s. XVIII	506
<i>fig. 172</i>	Torío, <i>redondilla</i>	507
<i>fig. 173</i>	José Antonio Chápoli, <i>redondilla inclinada</i> (hacia atrás) 1880	508
<i>fig. 174</i>	Valliciergo, <i>redondilla</i> 189-	508
<i>fig. 175</i>	Vidal, <i>redondilla</i>	508
<i>fig. 176</i>	José Caballero, <i>redondilla</i> .	508
<i>fig. 177 a y b</i>	Escritura vertical modulada de Rufino Blanco	509
<i>fig. 179</i>	Escritura vertical modulada <i>Norma. Nuevo Silabario Ilustrado</i>	509
<i>fig. 178</i>	Carácter vertical americano	509
<i>fig. 180</i>	Escritura vertical del cuaderno <i>Alondra</i>	509
<i>fig. 181</i>	Letra <i>cancillerescas</i> s. XVI Felipe II	512
<i>fig. 182</i>	Letra humanística s. XV Fernando V	512
<i>fig. 183</i>	Letra <i>cancillerescas</i> , s. XVI Juan Valdés (Cuenca, 1509 - Nápoles, 1541)	513
<i>fig. 184</i>	Letra bastarda, s. XVII. Sebastián de Covarrubias (Toledo, 1539 - 1613)	513
<i>fig. 185</i>	Letra bastarda, s. XVI. San Juan de la Cruz. (Fontiveros, 1542 - Úbeda, 1591)	514
<i>fig. 186</i>	Letra bastarda, s. XVI Santa Teresa de Ávila, (Ávila, 1515 - Alba de Tormes, 1582) <i>Las moradas</i> (ff. 4-112)	514
<i>fig. 187</i>	Letra <i>bastarda</i> liberal, s. XVII. Lope de Vega (Madrid, 1562-1635)	515
<i>fig. 188</i>	Letra encadenada, s. XVII Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600-1681)	515
<i>fig. 189</i>	Letra bastarda, s. XVII Diego de Saavedra Fajardo (Murcia, 1584 - Madrid, 1648)	516
<i>fig. 190</i>	Letra <i>cancillerescas</i> , s. XVII Francisco de Quevedo y Villegas (Madrid, 1580 - Villanueva de los Infantes, 1645)	516
<i>fig. 191</i>	Letra bastarda, s. XVII Baltasar Gracián (Calatayud, 1601-Tarazona, 1658)	517
<i>fig. 192</i>	Letra bastarda, s. XVII. Juan de Jáuregui (Sevilla, 1583, - Madrid, 1641)	517
<i>fig. 193</i>	Letra encadenada, s. XVII. Miguel de Cervantes (Alcalá, 1547 - Madrid, 1616)	518
<i>fig. 194</i>	Letra <i>bastarda</i> sin modulación, s. XVII. Lupericio Leonardo de Argensola (Barbastro, 1559 - Nápoles, 1613).	518
<i>fig. 195</i>	Letra bastarda, s. XVIII. Tomás de Iriarte (Tenerife, 1750 - Madrid, 1791)	519
<i>fig. 196</i>	Letra <i>pseudo-redonda</i> , s. XVIII de Benito J. Feijoo. (Orense, 1676 - Oviedo, 1764)	519
<i>fig. 197</i>	Letra <i>bastarda magistral</i> , s. XVIII. Ventura Rodríguez (Madrid, 1717-1785)	520
<i>fig. 198</i>	Letra bastarda s. XIX. Juan Meléndez Valdés (Badajoz, 1754 - Montpellier, 1817)	520
<i>fig. 199 a y b</i>	Indicaciones manuscritas de Santiago Palomares dirigidas a Jerónimo Gil	521
<i>fig. 200</i>	Ex-libris de Palomares en el libro Boecio.	521
<i>fig. 202</i>	Escritura <i>redondilla</i> , s. XIX. Manuel Tamayo y Baus. (Madrid, 1829-1898)	522
<i>fig. 201</i>	Escritura inglesa, s. XIX. Ramón de Campoamor.	522
<i>fig. 203</i>	Escritura <i>redondilla</i> , s. XIX. José Echegaray (Madrid, 1832-1916)	523
<i>fig. 204</i>	Letra cursiva liberal, s. XX. Miguel de Unamuno. (Bilbao, 1864 - Salamanca, 1936)	523
<i>fig. 205</i>	Escritura vertical, s. XX. Luis Cernuda (Sevilla, 1902 - México, DF, 1963)	524
<i>fig. 206 a, b, c y d</i>	Juan de la Cuesta. <i>Libro y Tratado para enseñar leer y escriuir brevemente y con gran facilidad</i> .	526
<i>fig. 207 a y b</i>	Francisco Xavier de Santiago Palomares <i>Arte nueva de escribir...</i> Madrid, Antonio de Sancha, 1776.	527
<i>fig. 208 a y b</i>	Estevan Ximénez. <i>Arte de escribir [...] siguiendo el método y buen gusto de D. Francisco Xavier de Santiago Palomares</i> .	527
<i>fig. 209 a, b, c y d</i>	Pedro Paredes <i>Instrucciones prácticas en el arte de escribir</i> , Murcia, Imprenta de la Viuda de Felipe Teruel, 1792.	528
<i>fig. 211</i>	Abate D. Domingo M ^a De Servidori. <i>Reflexiones sobre la verdadera Arte de escribir</i> . Madrid, Imprenta Real, 1789.	529
<i>fig. 212</i>	Alverá Delgrás <i>Nuevo arte de enseñar y aprender a escribir...</i> 1863 (lámina 1 ^a)	529
<i>fig. 210 a y b</i>	Fragmentos de grabados con detalles de manos de escribanos y recados de escribir.	529
<i>fig. 213</i>	David Teniers (Amberes 1610 - Bruselas, 1690). <i>Monos en la escuela</i> , h. 1660.	530
<i>fig. 214 a y b</i>	Puestos públicos para escribientes en la Barcelona de distintas épocas.	530

INDICE DE CUADROS

<i>Cuadro 1</i>	Resumen de los estilos de escritura descritos por los principales autores españoles en sus tratados.	206
<i>Cuadro 2</i>	Tamaños de renglón según Patiño y Olod.	226
<i>Cuadro 3</i>	Resumen de los sistemas basados en principios radicales de algunos de los autores expuestos.	242
<i>Cuadro 4</i>	Relación entre los distintos estilos e instrumentos de escritura.	272
<i>Cuadro 5</i>	Recetas de tinta y las distintas proporciones de ingredientes y procedimientos.	287
<i>Cuadro 6</i>	Esquema evolutivo de los estilos de escritura. (La zona gris de abajo a la izquierda se corresponde con la letra de molde)	346
<i>Cuadro 7</i>	Características formales de los distintos tipos de escritura.	347
<i>Cuadro 8 a</i>	Resumen de Artes de Escribir y sus autores.	348
<i>Cuadro 8 b</i>	Resumen de Artes de Escribir y sus autores.	350
<i>Cuadros 9 a, b, c y d</i>	Análisis de la evolución formal de la bastarda española,	352
<i>Cuadro 10</i>	Tabla cronológica de autores	356

ÍNDICE
ONOMÁSTICO

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Agalla 359, 366
Agrifada 93, 100, 101, 205, 219, 281
Albaláes 359
Alcázar 32, 46, 50, 69, 73, 94, 113, 121, 132, 145, 147, 148, 155, 156, 159, 160, 170, 187, 206, 301, 335, 388, 407, 413
Aldina 359
Algodones 283, 290, 291
Alverá 23, 35, 90, 96, 140, 141, 143, 146, 191, 193, 194, 195, 224, 234, 236, 335, 350, 386, 387, 394, 413, 414, 454, 469, 483, 529
Anduaga 34, 43, 48, 49, 50, 90, 105, 107, 121, 128, 129, 130, 131, 132, 141, 142, 186, 188, 220, 221, 238, 242, 243, 248, 249, 271, 297, 300, 303, 304, 306, 307, 309, 311, 312, 316, 317, 348, 362, 384, 414, 463, 479, 312
Anduagistas 42, 121, 123, 131, 132, 141, 300
Antigua 71, 80, 205, 206, 217, 246, 359, 521
Antiqua 56, 218, 359
A ocho 223, 224, 225, 226, 296, 334, 335
Apófige 359
Arena cernida 359
Arrighi 94, 396, 434
Arte de escribir 4, 23, 32, 34, 35, 48, 49, 51, 97, 113, 117, 132, 142, 149, 163, 164, 168, 186, 193, 198, 208, 220, 301, 311, 321, 349, 370, 383, 384, 385, 386, 397, 414, 427, 429, 431, 438, 442, 444, 446, 447, 459, 462, 463, 464, 466, 527, 529
Assensio 170, 216, 407, 415, 464
Asta 359, 364
Astiles 52, 55, 79, 96, 189, 190, 226, 228, 241, 333, 367, 370
Atemperar 359

B

Barbas 291, 359
Barbedor 54, 55, 102, 377, 415
Barona 24, 32, 117, 140, 142, 145, 148, 394, 415, 557
Bastarda 90, 104, 106, 176, 205, 206, 219, 220, 311, 332, 333, 360, 364, 382, 430, 497
Bastarda española 50, 51, 85, 93, 94, 96, 97, 99, 102, 103, 121, 140, 141, 142, 150, 186, 189, 190, 191, 195, 206, 208, 226, 228, 229, 232, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 340, 341, 364, 385, 386, 389, 390, 419, 429, 440, 464, 465, 467
Bastarda moderna 104, 105, 106, 107, 108, 121, 236, 495

Bastardilla 360, 365
Bátarde 53, 102, 212, 360, 378, 438
Bermellón 360
Bickham 55, 167, 380, 416, 443
Black letters 215
Rufino Blanco 24, 32, 35, 50, 131, 142, 145, 147, 155, 156, 157, 176, 180, 181, 183, 188, 194, 196, 206, 226, 229, 241, 250, 251, 277, 332, 333, 335, 394, 396, 416, 439, 454, 469, 509, 557
Brasilete 360
Brun 50, 168, 301, 348, 382, 417
Brush script 158
Burriel 120, 404, 433

C

Caído 48, 49, 182, 183, 188, 192, 193, 194, 200, 201, 214, 216, 220, 234, 240, 259, 293, 332, 335, 365
Cálamo 360
Calcografía 169, 170
Caligrafía de adorno 392
Calleja 8, 131, 151, 389, 397, 417, 424, 472
Calografía 49, 180, 183, 218, 360, 385, 386, 407, 413, 421, 430
Camerino 52, 197, 330, 331, 332, 375, 442
Cancellaresca 46, 47, 80, 81, 82, 83, 85, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 96, 106, 164, 204, 207, 208, 232, 332, 360, 361, 373, 375, 426, 427
Cancilleresca 30, 50, 51, 52, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 102, 107, 171, 184, 189, 191, 199, 203, 206, 207, 208, 211, 219, 232, 234, 245, 280, 311, 329, 332, 333, 334, 335, 360, 365, 488, 512, 513, 516
Cancilleresco 85, 93, 182, 189
Cancillería 81, 82, 360
Canibell 35, 350, 390, 417, 469, 501
Cañón 361
Caparrós 285, 361
Caparrosa 359, 361, 370
Capital 216, 361, 366, 379, 440
Caramuel 224, 243
Carderera 183, 193, 200, 224, 240, 242, 244, 250, 287, 304, 305, 310, 318, 321, 362, 402, 418
Cardim 60, 68, 72
Carolina 59, 75, 76, 77, 78, 79, 214, 361
Carpi 95, 164, 168, 373, 374, 418, 427
Carrasco 190, 350, 390, 403, 418, 440, 467, 499
Cartilla 125, 130, 133, 136, 361
Casanova 34, 51, 100, 101, 103, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 129, 134, 143, 168, 170, 172, 176, 179, 182,

187, 192, 200, 205, 206, 208, 216, 219, 224, 233, 235,
237, 243, 244, 247, 254, 262, 265, 267, 275, 279, 286,
287, 290, 292, 294, 295, 300, 301, 323, 331, 332, 334,
336, 348, 383, 418, 452, 460, 494

Casco 361

San Casiano 112, 113, 114, 126, 127, 128, 153

Castilla 35, 53, 54, 65, 67, 70, 77, 86, 90, 100, 108, 112,
114, 125, 126, 135, 141, 145, 146, 150, 172, 173, 189,
193, 194, 200, 205, 224, 230, 231, 234, 236, 240, 242,
244, 263, 266, 267, 270, 279, 283, 291, 292, 298, 299,
312, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 350, 365, 381,
387, 401, 408, 409, 418, 422, 428, 432, 444, 469

Catecismo 70, 111, 130, 131

Caudatas 239, 361

Caudinales 361

Cedacillo 364

Chancillerías 92

Chupada 215, 361

Cisquero 224, 261, 293, 294, 316, 338, 361

Civilité 53, 56, 212, 362

Clarión 362

Codicología 24, 26

Columna 200, 237, 242, 243, 362

Coluna 362

Compañía de Jesús 70, 71, 131, 298, 341

Compás 178, 220, 261, 263, 362

Contraste 362

Copperplate 54, 85, 99, 100, 101, 102, 108, 121, 144,
145, 146, 148, 171, 181, 332, 333, 335, 362, 366

Cortaplumas 261, 262, 263, 270, 276, 362

Cortesana 73, 74, 75, 185, 211, 367

Cotarelo 24, 32, 46, 50, 52, 68, 69, 87, 90, 91, 103, 104,
106, 114, 115, 128, 155, 165, 170, 176, 199, 206, 215,
307, 318, 331, 332, 339, 396, 419, 557

Coulée 53, 212, 332, 362

Cresci 52, 85, 90, 91, 197, 209, 331, 374, 375, 420

Cuarto principio 239

Cuerpo 70, 363, 388, 442

Cuesta 34, 35, 50, 73, 84, 86, 89, 92, 93, 144, 171, 177,
192, 199, 210, 211, 219, 230, 231, 232, 237, 243, 245,
246, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 271, 272, 274, 275,
278, 279, 280, 301, 302, 307, 308, 322, 333, 339, 362,
367, 368, 369, 370, 382, 386, 420, 421, 430, 458, 466,
478, 492, 504, 526, 556

Cursiva 90, 181, 363

Cursividad 95, 108, 157, 158, 183, 184, 191, 193, 215,
340, 363

D

Delgado 34, 47, 49, 65, 66, 67, 93, 109, 117, 125, 147,
183, 189, 193, 200, 218, 221, 244, 247, 251, 269, 270,
279, 280, 281, 298, 313, 314, 316, 341, 350, 359, 366,

370, 385, 394, 403, 421, 463, 485, 496

Díaz Rueda 93, 242, 249, 319, 320

Dígrafos 256

Disciplina 23, 24, 25, 27, 71, 72, 119, 129, 157, 159,
303, 307, 309, 337, 340, 521

Ductus 75, 80, 82, 94, 184, 209, 212, 363, 369

Durero 5, 78, 167, 204, 216, 239, 407, 422

E

Efectos de la pluma 81, 223, 312, 316, 335, 362, 363

Encadenada 363

Encadenamiento 184, 335

Entrerredonda 103, 187, 236

Escolapio 124, 125, 131, 132, 147, 193, 270

Escribano 34, 46, 51, 59, 61, 74, 75, 76, 80, 81, 82, 83,
84, 95, 97, 99, 103, 139, 163, 178, 184, 187, 208, 209,
212, 255, 256, 266, 276, 283, 300, 321, 335, 340, 382,
431, 457, 529

Escritura de cinta 363

Escritura de cordón 363

Escritura de presión 364

Escritura de privilegios 367

Escritura de tracción 363

Escritura española 364, 500, 501

Escritura liberal 366

Escritura procesal 367

Escuela alemana 55

Escuela española 49, 50, 52, 53, 54, 102, 103, 141, 143

Escuela francesa 53

Escuela italiana 52

Escuelas Pías 43, 49, 53, 116, 117, 123, 124, 125, 126,
128, 130, 131, 132, 140, 170, 263, 298, 306, 312, 341,
350, 384, 385, 386, 388, 389, 409, 419, 421, 422, 430,
432, 439, 441, 465

Espacio entre letras 204, 217, 245, 247

Espacio entre palabras 250

Espenceriano 43, 145

Espina 34, 47, 48, 85, 92, 93, 96, 104, 107, 121, 182,
188, 193, 202, 228, 233, 235, 238, 242, 243, 248, 251,
264, 265, 267, 269, 270, 279, 281, 283, 284, 286, 287,
290, 291, 318, 319, 321, 322, 334, 362, 384, 422, 423,
461, 482

Estenografía 364, 407, 416

F

Fagistor 364

Falsa regla 364, 368

Falsas reglas 224, 295, 316, 338, 362, 367

Falsilla 295, 298, 300, 301, 315, 364, 368, 369

Fanti 46, 47, 207, 373, 423
Flórez 34, 97, 164, 169, 186, 192, 348, 381, 382, 423
Folguera 35, 190, 193, 200, 229, 234, 240, 242, 244, 350, 386, 389, 423
Fraktur 55, 56, 99, 140, 215, 364, 365, 554
Fuste 364

G

Gallardear 365
Garamond 44, 45, 77
García de Moya 51, 68, 104, 114, 121, 350, 504
Gavilanes 365
Glasa 43, 261, 264, 265, 270, 364
Glasilla 43, 265, 364
Goma arábica 287, 365
Goma de enebro 264, 265
Gorondona 141, 145
Gótica 205, 206, 365, 387, 393, 419, 439
Grandor 365
Grifa 51, 56, 92, 93, 94, 95, 100, 101, 103, 106, 107, 192, 204, 205, 206, 217, 218, 219, 220, 221, 239, 246, 281, 359, 360, 365
Griffo 77, 94, 95, 207, 219, 359, 365
Gruoso 48, 79, 102, 157, 183, 189, 193, 198, 199, 200, 201, 202, 209, 210, 215, 216, 224, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 242, 243, 245, 263, 264, 274, 275, 278, 279, 281, 290, 292, 294, 334, 362, 363, 365, 368

H

Hendidura 277, 278, 365
Henricis 46, 47, 94, 95, 99, 164, 167, 207, 373, 426, 427
Hernando 35, 49, 91, 132, 151, 386, 392, 409, 411, 429, 433, 445, 466, 471
Holandé 282, 365
Hondius 54, 332, 378, 427
Humanística 365

I

Iciar 33, 49, 50, 51, 70, 78, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 93, 96, 97, 122, 143, 147, 159, 163, 164, 167, 168, 171, 176, 182, 185, 191, 192, 195, 199, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 228, 229, 230, 232, 234, 236, 242, 245, 246, 250, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 266, 269, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 285, 287, 288, 289, 292, 293, 296, 300, 304, 311, 313, 314, 315, 319, 321, 332, 334, 335,

340, 341, 342, 348, 361, 364, 366, 369, 370, 381, 396, 422, 427, 428, 452, 456, 488, 489, 504, 551, 552
Iguala 111, 303, 305
Inclinación de la escritura 55, 96, 157, 191, 195, 199, 201, 335, 340
Inglaterra 52, 54, 65, 102, 139, 146, 149, 166, 167, 285, 286, 307, 380, 394, 398, 399, 423, 425, 443, 447
Interletraje 43, 246
Italia 52, 54, 60, 61, 77, 79, 82, 84, 85, 86, 88, 90, 97, 99, 102, 116, 124, 163, 164, 166, 167, 209, 321, 322, 331, 348, 373, 375, 376, 379, 400, 419, 438, 445
Itálica 206, 365, 366
Iturzaeta 35, 49, 50, 85, 125, 132, 140, 141, 142, 143, 146, 149, 150, 155, 170, 171, 176, 185, 188, 190, 191, 193, 200, 228, 234, 236, 239, 240, 242, 244, 249, 301, 312, 313, 316, 317, 335, 350, 362, 363, 364, 370, 386, 389, 415, 429, 454, 464, 466, 467
Ivncvs 181

J

Jenson 44, 77
Jesuitas 65, 70, 71, 116, 124, 341
Johnston 24, 146, 147, 398, 399, 429
Jonhston 146, 155
Justificación 260

L

Lapidaria 216, 218, 368, 369
Latinas 205, 359, 366
Lengüetas 278, 280, 365
Letra de mano 363, 366
Letra de pulso 366, 368
Letra formada 364, 369
Letra llana 196, 316, 366, 369
Letra magistral 366, 368
Letra procesal 74, 75, 83, 96, 100, 363
Letra sentada 367, 369
Letra tirada 370
Línea de base 366
Lucas 4, 32, 34, 50, 51, 53, 80, 84, 86, 96, 97, 103, 106, 122, 165, 168, 171, 176, 185, 192, 195, 196, 204, 205, 206, 208, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 219, 224, 228, 230, 232, 234, 235, 237, 242, 243, 246, 250, 274, 275, 278, 280, 294, 295, 310, 311, 315, 319, 320, 321, 322, 323, 333, 335, 339, 348, 359, 364, 365, 366, 368, 377, 382, 430, 432, 457, 458, 490, 504, 552

M

- Madariaga** 34, 50, 51, 83, 84, 86, 97, 122, 171, 179, 196, 199, 207, 228, 258, 265, 300, 303, 311, 339, 340, 348, 381, 382, 431, 452, 457, 478, 488
- Magistral** 46, 59, 73, 80, 85, 92, 103, 107, 119, 122, 142, 181, 183, 196, 199, 200, 209, 243, 244, 247, 313, 317, 366, 368, 388, 392, 426, 435
- Manucio** 77, 86, 94, 207, 219, 254, 258, 259, 359, 365
- Materot** 54, 102, 377, 432
- Mayúsculas** 23, 78, 94, 100, 108, 149, 172, 182, 209, 213, 218, 229, 237, 240, 243, 244, 256, 311, 318, 322, 332, 342, 361, 362, 364, 366
- Mercator** 320, 321, 379, 396, 432, 435
- Merino** 52, 53, 75, 82, 83, 90, 91, 102, 103, 104, 117, 120, 141, 170, 211, 312, 315, 341, 403, 406, 409, 432
- Modulación** 366
- Morante** 4, 23, 32, 34, 50, 51, 52, 68, 85, 92, 96, 97, 100, 102, 103, 106, 107, 109, 110, 113, 121, 122, 131, 132, 168, 172, 185, 186, 187, 189, 196, 197, 205, 206, 208, 211, 212, 219, 224, 231, 260, 269, 275, 276, 279, 281, 283, 284, 285, 287, 289, 290, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 310, 311, 315, 316, 321, 322, 333, 335, 348, 364, 365, 382, 383, 384, 397, 401, 421, 436, 442, 452, 459, 493, 552
- Moya** 51, 68, 104, 114, 115, 121, 350, 504
- Muestra** 83, 119, 170, 325
- Muestras** 23, 169, 310, 389, 433, 436

N

- Naharro** 34, 50, 123, 141, 142, 168, 193, 266, 270, 282, 286, 287, 296, 300, 301, 319, 320, 322, 350, 369, 370, 386, 434, 465, 499
- Nesbitt** 24, 56, 81, 82, 89, 93, 96, 146, 158, 208, 212, 329, 394, 434, 557
- Niccoli** 76, 81, 94
- Nuez de gala** 359, 366

O

- Olod** 34, 48, 51, 85, 100, 104, 105, 106, 107, 108, 121, 133, 134, 135, 136, 137, 177, 178, 179, 182, 187, 190, 193, 205, 206, 210, 218, 220, 224, 225, 226, 231, 233, 236, 238, 242, 247, 251, 255, 257, 258, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 275, 278, 279, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 302, 305, 309, 311, 313, 314, 316, 322, 323, 340, 348, 359, 360, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 384, 397, 424, 434, 453, 462, 484, 314
- Ortiz** 34, 51, 71, 89, 90, 92, 103, 104, 110, 147, 171, 172,

180, 182, 185, 186, 187, 192, 193, 196, 199, 204, 205, 206, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 224, 230, 231, 232, 235, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 251, 255, 256, 260, 262, 263, 265, 267, 269, 271, 273, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 294, 295, 297, 298, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 320, 322, 323, 324, 341, 348, 359, 363, 365, 367, 369, 383, 384, 435, 324, 235, 307, 312

Ortografía 24, 29, 43, 49, 60, 68, 72, 117, 122, 125, 129, 133, 158, 164, 171, 177, 253, 254, 255, 260, 296, 328, 339, 342, 385, 388, 402, 403, 405, 406, 411, 414, 417, 421, 431, 434, 439, 441, 444, 446

Ortología 177, 180, 339, 385, 387, 388, 402, 407, 414, 422, 424, 439, 441, 442

Ortotipografía 43

P

Pacioli 78, 216, 407, 408, 433, 435

Paillasson 53, 119, 185, 378, 435

Palatino 81, 84, 85, 90, 91, 93, 95, 171, 176, 185, 191, 199, 201, 209, 211, 216, 228, 230, 236, 250, 262, 273, 274, 275, 279, 320, 330, 370, 374, 396, 434, 436

Palomares 23, 34, 43, 48, 50, 51, 52, 67, 68, 97, 102, 104, 105, 106, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 130, 131, 132, 133, 142, 143, 168, 169, 170, 171, 172, 176, 180, 187, 188, 189, 193, 195, 196, 200, 202, 224, 231, 234, 238, 239, 243, 247, 250, 259, 266, 280, 297, 299, 300, 301, 311, 312, 316, 319, 321, 333, 336, 341, 348, 360, 361, 363, 364, 368, 369, 370, 384, 436, 437, 447, 453, 462, 479, 497, 521, 527, 552

Palomaristas 43, 121, 123, 131, 132, 141, 300

Palos 367, 370

Paloseco 43, 215, 241

Palotes 367

Paredes 34, 126, 172, 348, 385, 387, 410, 427, 437, 463, 528

Partición 44, 254, 260, 342

Patiño 34, 104, 105, 106, 107, 108, 117, 121, 135, 136, 137, 169, 170, 205, 206, 210, 211, 220, 224, 225, 226, 231, 233, 235, 256, 257, 258, 292, 293, 305, 307, 312, 316, 319, 321, 334, 341, 348, 369, 384, 437, 461, 504

Pauta 225, 226, 228, 233, 367

Pauta de cuerdas 292, 338

Pautar 368

Pendolista 23, 49, 59, 69, 85, 96, 113, 122, 163, 183, 187, 243, 248, 317, 330, 335, 370, 386, 389, 390, 422, 426, 473

Pénola 272, 367

Pereira 32, 47, 80, 85, 89, 97, 164, 165, 168, 171, 204, 207, 208, 214, 339, 382, 397, 404, 428, 430, 431, 557

Pérez 34, 50, 51, 65, 69, 84, 97, 103, 113, 120, 131, 168, 169, 171, 180, 192, 204, 206, 232, 233, 235, 246, 259, 295, 298, 311, 333, 334, 336, 348, 364, 370, 382, 391, 405, 413, 437, 452, 458, 491, 504

Pergamino 129, 141, 163, 220, 261, 262, 265, 267, 268, 269, 273, 284, 286, 287, 288, 291, 293, 294, 295, 297, 364

Peritaje 178, 340, 407, 418

Petrucci 25, 400, 403, 404, 425, 438, 447

Picado 291, 295

Plica 367

Pluma 5, 39, 43, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 75, 79, 81, 85, 87, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 108, 113, 116, 136, 143, 144, 146, 147, 148, 156, 169, 170, 171, 172, 177, 179, 181, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 210, 211, 213, 214, 217, 218, 219, 223, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 243, 244, 245, 246, 247, 250, 255, 261, 262, 263, 264, 265, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 290, 291, 294, 295, 296, 297, 304, 305, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 330, 331, 334, 335, 338, 340, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 388, 390, 417, 446, 191

Pluma puntiaguda 53, 54, 99, 102, 146, 181, 219, 331, 332, 364

Plumilla 367

Plumín 144, 145, 147, 272, 367

Polanco 34, 50, 51, 92, 100, 104, 105, 106, 107, 115, 121, 172, 177, 180, 190, 193, 195, 200, 220, 224, 225, 226, 227, 231, 234, 235, 236, 239, 311, 320, 339, 360, 363, 384, 415, 453, 461

Principios radicales 237, 239, 241, 242, 243, 244, 312, 316, 317, 362

Procesal 73, 74, 75, 82, 83, 86, 88, 96, 97, 100, 107, 184, 185, 187, 211, 335, 363, 367

Pseudo-redonda 367

Pseudoredonda 42

Punta cuadrada 53, 85, 101, 102, 148, 181, 197, 199, 191

Puntos de la pluma 368

Q

Quadro 368

Quintiliano 67, 76, 87, 179, 253, 296, 302, 304, 310, 411

R

Radicales 141, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 312, 316, 317, 323, 362

Rasguear 365, 368

Recado 368

Recetas de tinta 289, 360, 361, 368, 370

Redonda 106, 205, 206, 274, 275, 368, 387, 439, 504

Redonda castellana 211

Redonda de imprenta 78, 368

Redonda de libros 73, 85, 97, 204, 205, 206, 209, 210, 368, 369

Redonda financiera 212

Redondilla 7, 52, 53, 73, 80, 86, 89, 91, 156, 176, 194, 204, 205, 206, 208, 209, 211, 212, 213, 217, 246, 257, 271, 319, 330, 331, 332, 368, 382, 388, 392, 393, 417, 419, 427, 430, 440, 442, 446, 472, 507, 508, 522, 523

Regla 65, 85, 88, 137, 176, 185, 220, 224, 225, 230, 245, 246, 247, 250, 255, 256, 259, 261, 262, 263, 291, 292, 293, 310, 315, 316, 330, 364, 368

Regla falsa 368

Reglar 367, 368

Reglero 368

Remendería 56

Renglón 44, 55, 75, 144, 156, 182, 185, 188, 193, 197, 200, 202, 210, 213, 220, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 240, 241, 244, 249, 254, 260, 295, 298, 315, 319, 324, 334, 342, 360, 362, 363, 366, 367, 368

Renglones 43, 75, 182, 184, 210, 213, 215, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 250, 251, 260, 291, 294, 295, 315, 316, 366, 367

Rodríguez Vela 190, 440

Romana capital cuadrada 368

Romanilla 77, 78, 100, 101, 192, 205, 206, 210, 217, 218, 219, 220, 368

Ronde 53, 140, 212, 331, 368, 377, 421

Roñosa 369

Roseta 262, 369

Rotunda 88, 185, 204, 206, 209, 210, 211, 237, 242, 365, 368, 369

Roundhand 55, 56, 102, 121, 144, 145, 146, 181, 186, 191, 331, 362, 366, 369, 554

Rúbrica 368, 369

Rueda 35, 93, 172, 178, 193, 199, 200, 228, 229, 240, 244, 249, 251, 255, 319, 320, 350, 386, 421, 466

S

Salutati 76, 81

Salvadera 261, 264, 265, 266, 359, 369

Sarabia 50, 224, 348, 504

Scalcini 52

Schwabacher 55, 56, 89

Scío 117, 124, 125, 128, 131, 170, 193, 341, 384, 441

Script 369, 398, 406, 441, 444, 445, 555

Secretary 212

Seguidero 369
Sepulcral 206, 216, 368, 369
Serifa 365, 369
Servidori 84, 90, 105, 106, 107, 121, 145, 168, 170, 208, 311, 312, 348, 384, 442, 453, 462, 529
Sesgo 369
Sinobas 24, 153, 155, 176, 396, 439
Spencer 43, 145, 146, 167, 380, 443
Stirling 141, 145, 146, 196, 350, 391, 443, 454, 471

T

Tagliente 90, 95, 210, 211, 250, 273, 277, 373, 396, 430, 434, 443
Tajo 277, 278, 279
Taquigrafía 364, 370
Temple 177, 262, 271, 276, 277, 278, 315
Tercer principio 238, 244
Terreros 73, 74, 75, 120, 408, 444
Tiempos de la pluma 43, 171, 197, 261, 316, 338, 370
Tiesos 370
Tiessos 204, 367, 370
Tinta 68, 102, 116, 148, 179, 189, 214, 234, 261, 262, 263, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 276, 278, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 294, 295, 296, 298, 301, 314, 315, 359, 360, 361, 365, 366, 368, 369, 370, 382, 407, 429
Tintero 210
Torío 34, 50, 53, 85, 105, 117, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 128, 130, 131, 132, 140, 141, 168, 170, 172, 175, 176, 178, 180, 183, 193, 196, 198, 239, 255, 264, 286, 292, 294, 298, 300, 312, 313, 320, 335, 341, 350, 364, 385, 397, 424, 444, 454, 463, 464, 483, 485, 498, 557
Tostado de la pluma 282
Trabar 370
Trazos de la pluma 194, 200, 312, 340, 359, 366

V

Valliciergo 140, 141, 145, 350, 389, 391, 392, 393, 446, 454, 508
Van den Velde 54, 55, 167, 202, 378, 445
Varela 35, 236, 239, 241, 242, 244, 257, 258, 281, 323, 324, 350, 386, 408, 446, 466
Venegas 87, 253, 254, 292, 296, 410, 446
Versales 101, 205, 216, 243, 359
Vicentino 46, 47, 85, 90, 93, 94, 95, 99, 164, 167, 168, 171, 201, 207, 211, 250, 277, 373, 396, 426, 427, 434
Villarroya 61
Vitriolo 287, 370

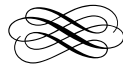
X

Ximénez 48, 51, 52, 81, 107, 168, 171, 172, 188, 189, 193, 223, 231, 234, 244, 247, 281, 293, 294, 295, 307, 312, 334, 335, 384, 447, 462, 478, 484, 527

Z

Zavala 51, 68, 114
Zevallos 115, 122, 348, 383, 448
Zurdos 257, 277, 281, 323, 324, 325

a Aurora,
por todo su apoyo y paciencia,
sin los que este trabajo
nunca hubiera sido posible.



Ángel Gutiérrez Cabero
Oviedo, 2005 - Madrid, 2014

TEACHING CALLIGRAPHY
IN SPAIN THROUGH THE WRITING MANUALS
FROM THE SIXTEENTH TO THE TWENTIETH.
THE CONSTRUCTION A WRITING STYLE



English Summary

INTRODUCTION

1.1 GENERAL APPROACH AND STATE OF THE QUESTION

1.1.1 Calligraphy in no man's land. Although in the last five centuries it has been carefully cultivated, calligraphy is not considered to be a discipline, let alone a science. However, around the formal and aesthetic properties of writing there is a large theoretical corpus developed throughout an extensive sample of works of varied nature such as the long European tradition of the so called "writing arts" inaugurated in Spain by Juan de Iciar.

Calligraphy is a discipline of difficult classification whose borders do not go untouched by the other fields of study, and which in recent years has been the victim of relative neglect. It shares its borders with Paleography, Philology, Codicology, History of the Book or Art History and has much in common with Grammar, Orthography, Pedagogy, Physiology, Geometry, Architecture, Drawing and Design. Calligraphy is not usually considered one of the Fine Arts, although it is as old as they are and has been the vehicle for transmitting humanity's most important knowledge, whereas in other cultures like Islamic or Western, calligraphy boasts greater consideration. It is frequently believed that beautiful writing only consists of manual dexterity and, because it is based on repeating systematically canonized writing models, lacks the creative quality associated with the other arts.

1.2 WORK HYPOTHESIS. IN SEARCH OF A NATIONAL SCRIPT, THE *SPANISH BASTARDA*.

The main purpose of this paper is to approach the phenomenon of writing from the perspective of the Fine Arts in order to try, from here, to fill the gaps concerning aesthetic and formal aspects, which have not been filled by other research fields. All of it through the analysis of the treatises on the Writing Arts published by a large range of Spanish calligraphy masters from the 16th century onwards, so that, starting from them, we can do a thorough study of the calligraphy styles which have been commonly used in Spanish writing and the way they have been taught, without leaving aside all the social, cultural and pedagogical aspects that help to better understand the circumstances in which this teaching has taken place. The main objectives of this study are the following:

First, to find the origins of the main Spanish traditional script, the *Spanish bastarda*, whose roots can be traced back to the Italian Renaissance.

Second, to do a comparative study on the various kinds of *bastarda* that have been suggested by Spanish masters at different points in history. Then, through the analysis of inscribed samples, to observe their development and verify what their evolutionary features and discordances are with the final purpose of demonstrating the existence of a collective effort to define a national writing style.

To define the formal features of this style and to confirm the existence of a type of writing whose shapes are clearly differentiated from the shapes of other European styles which also carry the name of *bastarda*.

To summarize and compare the different methods and procedures which have been used in the teaching of writing in Spain throughout this period.

In this project we intend to make an inventory of the wide range of tools, devices, techniques and materials which have been used in the practice of writing and its teaching in Spain, due to the fact this is one of the least researched aspects related to the practice of calligraphy and, therefore, where the Writing Arts can shed more light.

1.3 COMMENTS ON THE LIMITS OF THE STUDY

1.3.1 The temporal sphere. The temporal limits of the study are determined by its own nature, from its beginning to the decline of the teaching of calligraphy. The printing press put many scribes out of work who had to manage to find other ways to show their skills in the art of calligraphy, either by writing for other people, devoting themselves to teaching calligraphy or undertaking the publication of manuals full of instructions and script samples.

1.3.2 The geographical scope. European Calligraphy Schools. The connections between the different European calligraphic currents are most remarkable and evident, but trying to include the whole western calligraphic phenomenon in the study would be absolutely foolish as it is an endless task. However, since the evolutionary process of writing is the main aim of this paper, it becomes necessary to carry out a complete analysis, from beginning to end, of some of these national currents, the Spanish one being obviously the closest to the author from any point of view. We can certify the existence of different national calligraphy schools when particular circumstances come together in the same national territory, such as the use of the same writing styles, the same methods and procedures in the teaching of writing and the existence of a large group of authors that has struggled to define a national style in each nation.

The true historical development of the Calligraphy school in Spain begins, like in the rest of Europe, with the appearance of the first printed writing manuals, carrying on into the 20th century when the widespread loss of interest in calligraphy occurs. This long path can be divided into two great stages: The first begins in the 16th century coinciding with the publication of Icíar's first treatise and the arrival in Spain of the *bastarda* script, continuing with the culmination of its constructive process and ending with its decline; The second stage refers to the period which goes from the revival of Spanish *bastarda* in the 18th century until its disappearance.

As for the biggest names in Spanish Calligraphy, most authors agree on highlighting Juan de Icíar as the pioneer, Francisco Lucas as the author who consolidates the Spanish *bastarda*, Morante as the greatest and Palomares as the restorer. Spanish calligraphers have worked on different types of ordinary and decorative script. In the first calligraphic stage, both *bastarda* and roman letters were taught as the commonly used scripts. However, the *bastarda* gradually became the main objective of the Spanish school to the detriment of the roman hand, which was gradually set aside.

1.4 THE MAIN SUBJECT OF STUDY. THE SOURCES

To carry out this study, a variety of bibliographical material has been dealt with, not only related to calligraphy but also to other sciences, and collected in the final bibliographical compilation which alone could constitute one of the attractive points of this study. However, following the wise advice of Erasmo: *Ite ad fontem*, the central axis of the research is the writing arts themselves, which make up the main primary source. From among the many writing arts that have been published throughout these five centuries, a selection of the most representative from each period has been compiled, seeking to deal with most of the areas of interest for the study.

1.5 WORK METHODOLOGY

The basic work methodology consisted mainly of collating the sources in order to carry out a comparative analysis of the different answers given to the same questions by authors from different periods. It should be noted that despite trying to get a balanced final result, some authors, regardless of their importance or fame as calligraphers, are more present in the study than others. This is due to the fact that not all of them were concerned with answering all the questions and because the relevance which has been attributed to them historically is usually due more to the quality of their samples or the beautiful editions of their manuals than to the depth of the texts contained in them. It is not a prime objective of this study to elaborate a complete and detailed bibliographical review of all the editions of the Writing Arts that have been published throughout such an extensive time period, a task which others have already undertaken. The interest of this study lies in the fact that, through a selection of the most representative and influential manuals of every period, we can follow the course of an evolutionary current which has common objectives that are none other than the construction, establishment, diffusion and improvement of a form of national writing with its own formal features.

A research work like this is substantially based on the careful observation and the comparative analysis of calligraphic samples, and has been carried out with the help of three different elements: real copies, printed facsimiles and digital reproductions.

FINAL CONCLUSIONS

2.1 ARGUMENTS FOR THE EXISTENCE OF THE *SPANISH BASTARDA*

According to the starting objectives established at the beginning of the study and in light of the results of the investigation, we can present the following conclusions. We can affirm categorically that a *Spanish bastarda* exists when the following circumstances occur:

1. **The Spanish contribution to the constructive process of the bastarda.** The same constructive process of the *bastarda* is firmly supported in the contributions of the Spanish masters.

2. **The project to define a model of Spanish *bastarda*.** One of the main arguments for the existence of the Spanish *bastarda* is the persistence of a collective effort which takes more than four centuries to define a national writing style.
3. **National scripts.** Another argument for supporting the thesis of the existence of a *Spanish bastard* is the tendency of the different European national schools to focus their attention on only one script to which the status of national style is granted; Consequently, the styles are distributed as follows: The English school centers on the development of its roundhand script. The German school preferred to make the genuine printed gothic variants *schwanbacher* and *fraktur* its national styles. In France, the rhonde becomes the main hand of its calligraphers in the 17th century, finally becoming the French script par excellence.
4. **The other European *bastardas* types.** It is true that in almost every country they used the *bastarda* to a greater or lesser extent, which does not affect the idea of the existence of a model of genuine Spanish *bastarda*, because nothing can prove that those other *bastardas* had necessarily taken the original Italian hand as a referent, since they could also imitate the Spanish models, not at all unlikely due to the remarkable Spanish political influence at that time: Although Italian and Spanish calligraphers created the *bastarda* jointly, Italy soon set aside the original orthodox form and left, from then on, the custody of the *bastarda* script in the hands of the Spanish.
5. **Popular appropriation of the term.** In the popular language and in the opinion of some students of calligraphy, the term *bastard* has been so well accepted that it tends to be associated with the Spanish variant.

2.1.1 The persistence of a model throughout time. The second objective of this dissertation is to carry out a comparative analysis of the various types of *bastarda* which were proposed by the Spanish masters throughout the different historical periods. The analysis of the inscribed samples of *bastarda* script has enabled us to observe its development, to verify its evolutionary constants and discordances, to end by certifying the permanence of a script whose formal essence clearly differs from that of the other European script also called *bastarda*. We can affirm that in general terms the formal characteristics of the *Spanish bastard* have remained unchanged within reasonable limits, with the logical variations arisen from the debate between the different tendencies or the aesthetic tastes of each period. This unit of criterion and the persistence of proportions, sizes and procedures used in its strokes are among the biggest contributions to the strengthening of a particular script. The main distinguishing formal constants characteristics of the *Spanish bastard*:

1. **The ruled lines of the *Spanish bastard* script.** The structure of the ruled line determines the proportion between the parts and becomes one of the most relevant traits of any script. The ruled line of the *Spanish bastard* is one of its exclusive features and distinguishes it from other script. We can affirm that the ruled lines of the Spanish *bastarda* have changed very little throughout time, being faithful to a structure of three equal parts: baseline, ascenders and descenders. This is explained in detail in section 8.2.

2. **Proportion between character and stroke.** As for the proportion between the characters and the width of the stroke from which they are formed, we can say that the contrasted strokes of the *Spanish bastarda* provide the script with a sturdy appearance. Also in section 8.3.1 it is explained how this proportion is gradually improved until finding its characteristic value of $\frac{1}{8}$ of the line.
3. **The system of sizes.** The early establishment of a system of sizes, which continues to remain in use, contributed to the uniformity of the models of *bastarda* script and as well as the teaching methods. A system of sizes arranged in categories, which establishes the ruled lines of 'eight' as a base and serves as the foundation of progressive learning
4. **Moderate inclination.** In section 6.2.6 "Script Inclination", we analyze how the incline of the Spanish bastard has developed into a discreet arc until finally being situated at around an average of 22.5° .
5. **Own system of ligatures.** Section 6.2.5 "The ligatures of characters", analyzes the details of the mechanism linking the letters which were improved upon progressively.
6. **The "writing case".** The constant use of the same work tools has contributed in a decisive way to preserving the forms of *Spanish bastarda* script, especially regarding the characteristic distribution of the thick and thin strokes in the letters due to the fidelity of the Spanish masters to the sharp-cut quill.

2.2 THE TEACHING OF WRITING IN SPAIN

The descriptions from the manuals have enabled us to offer a global insight into the way writing has been taught, classroom organization, and other aspects related to the teacher profession such as the labor union structure or the systems of access to the profession in our country

The teaching of writing in Spain moved from a weak regulatory system to being strongly submitted to the corporatism of the teachers' guild, a situation which favored the cohesion of the national calligraphic project. However, the fact that the teaching of writing had been dominated during such a long time by an archaic and conservative labor union structure, hardly open to didactic innovations, could negatively influence the pedagogical development of the educational structures, which do not show a significant advance until learned people put an end to the burden which is the labor union structure for teaching. This study has enabled us to review and compare the different methods and procedures which have been used in the teaching of writing in Spain throughout the period of study. Nevertheless, it is necessary to remember at this point, as it became clear in the initial analysis, that the pedagogical considerations are not the main objective of this study, being more characteristic of other fields of science where they have already been handled sufficiently. For that reason, the intent of this project has been to focus on emphasizing the numerous and varied innovations introduced by Spanish masters regarding the technical and formal aspects of the teaching of writing.

2.2.1 The writing materials in Spain. With this project we also intended to prepare an inventory of the wide range of tools, devices, techniques and materials that have been used in the practice of writing and its teaching in Spain. This being one of the aspects of writing that has gai-

ned less examination and where the Writing Arts can shed more light. In the times of the quill, the “writing case” was the set of necessary materials for the practice of writing. In Chapter 10, a detailed revision is carried out of all those instruments described in the manuals, beginning with the quill and continuing on with writing materials, the ink and its different formulations, as well as the systems and devices to assist in the tracing of the ruled line.

2.3 WRITING ARTS, A BIBLIOGRAPHICAL GENRE

2.3.1 Styles and contents of the writing arts. The third objective of this paper was the study of the Arts of Writing as a bibliographical genre, not with the aiming to produce an exhaustive and detailed bibliographical repertory, a task which others have already undertaken, but to use the Spanish writing arts, first, as a primary source to track the different styles of handwriting proposed by the main authors of the Spanish Calligraphy school and the way in which they were taught throughout the centuries and, second, to analyze the variety of their contents and the differences in their style. Manuals whose style oscillates between those of a didactic character, repetitive and monotonous, reminiscent of the tiresome classroom style, like the one by Juan de la Cuesta, or those which show preference for the dialogue as a formula to facilitate the memorization of its rules; those with an erudite and rigorous tone consolidated on solid scientific guidelines and those with an encyclopedic vocation that offer abundant information of a varied kind.

2.3.2 Spanish calligraphic activity. Nature and origin of the authors. One of the conclusions which can be extracted from this study is that throughout this period of four centuries we can find calligraphers from all parts of Spain and that the focal points of calligraphic activity are related —like in any other field— to the economic, social and cultural importance of the main population centers. The main centers of calligraphic activity are: the city of Seville due to the economic activity from the Indian trade, Toledo for the prestige garnered from its ancient cultural splendor, Zaragoza as the capital of the Kingdom of Aragon, Barcelona as the economic and cultural center of the Mediterranean, Madrid for the establishment of the Court, and Biscay as the result of a long tradition of scribe trade unions. From among all of them, Madrid is where most writing activity takes place, especially for its status as capital of the kingdom, as many scribes and masters —in spite of coming from fairly remote places— all ended up working in this city attracted by the greater opportunities offered by the Court.



BASIC BIBLIOGRAPHY

- BLANCO Y SÁNCHEZ, Rufino. *Arte de la escritura y de la caligrafía. Teoría práctica*. Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1902. (Ed. Dig. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000).
- BARONA CHERP, Manuel. *Historia de la escritura y de la caligrafía española (Con notas paleográficas)*. Gerona, Vda. e hijo de J. Franquet y Serra, 1918; Gerona, Imprenta y Librería de Antonio Franquet Gusiñé, 1926.
- NESBITT, Alexander. *The history and technique of lettering*. Nueva York, Dover Publications, Inc., 1957.
- OSLEY, A. S. *Calligraphy and paleography: essays presented to Alfred Fairbank on his 70th birthday*. Nueva York, Faber & Faber, 1965.
- TORNERO ÁLVAREZ, Juan José. *El arte de escribir. Estudio de la evolución de la caligrafía occidental a través de sus tratadistas europeos, siglos XVI-XVIII*. [Microforma] Tesis doctoral de la Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Departamento de Dibujo, Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones, 1989.
- MEDIAVILLA, Claude. *Calligraphie, du signe calligraphié à la peinture abstraite*. Préfaces, Pierre Restany et Gérard Xuriguera. París, Imprimerie Nationale, 1993.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. «La Paleografía y las Escuelas Caligráficas Españolas». En *Conceptos*. Actas del III Congreso de Historia de la Cultura Escrita. Coord. Carlos Sáez, Rogelio Pacheco Sampedro, 1998, (pp. 137-148).
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*. 2 Vol. Biblioteca Filológica Hispana. Madrid, Impr. De la Revista de Arch., Bibliotecas y Museos, 1916. (Ed. Facs. Madrid, Visor Libros, 2004).
- ALONSO GARCÍA, Daniel. *Ioannes de Yciar. Calígrafo durangués del s. XVI, 1550-1950*. Bilbao, Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya, 1953.
- CASAMASSIMA, Emanuele. *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano. Documenti sulle arti del libro*. Milán, Il Polifilo, 1966.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. *Torcuato Torío y su aportación a la caligrafía española*. Palencia, Diputación Provincial, 1990.
- EGIDO, Aurora. «Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro» In, *Bulletin Hispanique*. Tomo 97, N° 1, 1995. (pp. 67-94) doi: 10.3406/hispa.1995.4854 <http://www.persee.fr>
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. *La caligrafía en España durante el siglo XVIII. Esteban Jiménez y su «arte de escribir»*. Madrid, Instituto Salazar y Castro, 2002.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. «El calígrafo Luis de Olod y su aportación a la criptografía española». En: *Cuadernos de investigación histórica*, ISSN: 0210-6272, N° 20, 2003, (pp. 133-154).
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana Isabel. *Manuales de Escritura de los Siglos de Oro. Repertorio crítico y analítico de obras manuscritas e impresas*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2006.

